



**GÖTEBORGS UNIVERSITET**  
**INST FÖR SPRÅK OCH LITTERATURER**  
**ÖVERSÄTTARPROGRAMMET**

**Baudelaires Paris på svenska**

Samspelet mellan form och innehåll i två översättningar av Baudelaires  
”Le Cygne”

**Sofia Andersson**

Examensarbete för masternivå  
VT 2014

Handledare: Elisabeth Tegelberg  
Examinator: Iah Hansén

## Sammandrag

I denna studie jämförs två översättningar av Baudelaires dikt "Le Cygne" ur *Les Fleurs du mal* (1857) med såväl källtexten som varandra med avseende på form och innehåll samt samspelet mellan de båda elementen. Syftet är att analysera de olika lösningar som de båda översättarna Nils Bringfelt och Ingvar Björkeson väljer för att kunna respektera måltexternas övergripande rytm och rimmönster och att därefter undersöka lösningarnas konsekvenser för måltexternas innehåll. Källtextens och måltexternas form analyseras varefter överföringen av innehåll från käll- till måltext undersöks med stöd i utdrag ur de tre texterna och som teoretiskt ramverk används främst Lefeveres och Newmarks respektive teorier om poesiöversättning.

Analysen tyder på att såväl Bringfelt som Björkeson gör vissa eftergifter för att i det stora hela kunna vara såväl källtextens form som dess innehåll trogna och även om de båda väljer att förhålla sig till formmässiga begränsningar som inte liknar källtextens kan dessa ändå vara nog så besvärliga att respektera. Utelämnanden, oavsett om de beror på jakten på rimord, mångordighet i andra rader eller något annat, gör exempelvis att den kontrast som i källtexten finns mellan vatten och torka/törst bleknar något i måltexterna, medan de båda översättarna även visar prov på tillägg som exempelvis kan framhäva information som finns i källtexten eller tjäna ett auditivt syfte. Förutom utelämnanden och tillägg leder översättarnas försök att hitta passande rimord och samtidigt respektera sina självpåtagna formmässiga begränsningar även till förvrängningar av såväl informativ som morfologisk sort och även källtextradens ordföljd förvrängs emellanåt för rimmens och rytms skull. Förvrängd ordföljd och omskrivningar leder i vissa fall till förskjutningar som hos Björkeson emellanåt blir stroföverskridande.

Analysen leder till slutsatsen att de båda översättarnas val av form i viss mån påverkar måltexternas innehåll, vilket i värsta fall kan leda till att väsentlig information som finns i källtexten helt eller delvis går förlorad medan information som kan påverka tolkningen av dikten i andra fall läggs till. Trots att översättarna emellanåt blir tvungna att göra avkall på innehållet för formens skull är de båda måltexterna emellertid överlag mycket trogna källtexten; antalet strofer och rader är detsamma i måltexterna som i källtexten och överensstämmelsen mellan strofer och i hög utsträckning även rader är god, samtidigt som merparten av informationen i källtexten även reflekteras i måltexterna. De båda måltexterna ger sammanfattningsvis en representativ om än inte heltäckande bild av det som uttrycks i källtexten.

**Nyckelord:** översättning, poesi, Baudelaire, bunden form, innehåll

## Innehållsförteckning

<b>1. Inledning</b>	1
1.1. Presentation av primärmaterial, författare och översättare	2
1.1.1. Baudelaire och <i>Les Fleurs du mal</i>	2
1.1.2. Baudelaire på svenska	5
1.2. Paris under Baudelaires tid	6
1.3. Syfte	8
1.4. Teoretisk förankring	8
1.5. Material och metod	13
<b>2. Analys</b>	14
2.1. Källtextens och måltexternas form	14
2.2. Baudelaires Paris	18
2.2.1. Byggen och baracker	18
2.2.2. Torka och törst	31
<b>3. Sammanfattning och diskussion</b>	46
Material- och litteraturförteckning	49

## 1. Inledning

Baudelaire och hans verk väckte hetsiga debatter redan under den tid då han var verksam och i dag, nästan ett och ett halvt sekel efter hans död, brinner intresset fortfarande i allra högsta grad. I ett brev beskriver den samtida författaren Victor Hugo hans verk som ”en ny rysning”<sup>1</sup> (Hugo 2007:297, min översättning) och när Théodore de Banville håller minnestal den 2 september 1867, ett par dagar efter poetens alltför tidiga död, utropar han att man inom den närmaste framtiden kommer att erkänna Baudelaire ”inte som en talangfull poet, utan som en genialisk sådan”<sup>2</sup> (Banville 2007:422, min översättning) och att man för var dag som går allt mer kommer att inse hur viktigt, originellt och nyskapande hans författarskap varit (ibid.). Fyra år senare omnämner en 16-årig Arthur Rimbaud honom i ett brev till poeten och vännen Paul Demeny som ”diktarnas konung, en sann Gud” (Guyaux 2007:80, min översättning), 1947 tar sig Jean-Paul Sartre an poeten i en kritisk essä där han beskriver honom som en misslyckad person som förtjänat sitt olycksaliga liv (Sjöblad 2008:9), ”en ung borgare utan yrke som vid tjugofem års ålder fortfarande försörjdes av sin familj” (Sartre 1947:35, min översättning), och 1991 ger sig Jacques Derrida i kast med en av hans noveller.<sup>3</sup> Utanför Frankrike har bland andra Walter Benjamin och T.S. Eliot gett sig in i leken, och detta är bara några få av alla de som ägnat sig åt att studera Baudelairens liv och verk.

Även ett stort antal svenska forskare har sedan länge närt ett intresse för Baudelaire och bland dem som introducerade honom för de svenska läsarna under 1880-talet finns bland andra Oscar Levertin och Emil

---

<sup>1</sup> I originalet: ”Que faites-vous quand vous écrivez ces vers saisissants : *Les Sept Vieillards* et *Les Petites Vieilles*, que vous me dédiez, et dont je vous remercie ? [...] Vous marchez. Vous allez en avant. [...] Vous créez un frisson nouveau.” (kursiv stil i originalet)

<sup>2</sup> I originalet: ”En effet, et l’avenir prochain le dira d’une manière définitive, l’auteur des *Fleurs du mal* est non pas un poète de talent, mais un poète de génie, et de jour en jour on verra mieux quelle grande place tient dans notre époque tourmentée et souffrante son œuvre essentiellement française, essentiellement originale, essentiellement nouvelle.” (kursiv stil i originalet)

<sup>3</sup> Derrida, Jacques. 1991. *Donner le temps: la fausse monnaie*. Galilée: Paris.

Kléen (Sjöblad 2008:195–196). Något som däremot ägnats desto mindre uppmärksamhet är de diverse översättningar som finns av poetens verk. När hans poesi granskas tycks fokus främst ligga på antingen den franska källtexten eller på en översättning av den som inte diskuteras i egenskap av översättning, och även om det nämns att texten som analyseras är just en översättning studeras den sällan i förhållande till källtexten. Detta arbete är ett försök att råda bot på denna brist av jämförande analyser mellan käll- och måltext, samt mellan olika måltexter, och fokus kommer att ligga på dikten ”Le Cygne” ur avsnittet ”Tableaux parisiens” i *Les Fleurs du mal* och två av dess svenska översättningar. De två översättningarna kommer att jämföras med såväl varandra som källtexten med avseende på form och två övergripande innehållsrelaterade aspekter som båda är kopplade till Baudelaires Paris.

I detta inledande kapitel kommer först primärmaterial, författare och översättare att presenteras. Därefter följer en beskrivning av hur det Paris som präglar *Les Fleurs du mal* – och i synnerhet ”Tableaux parisiens” – såg ut, varefter studiens syfte klargörs. Detta följs av en genomgång av teoretisk förankring samt material och metod. Arbetet går sedan vidare mot själva analysen av källtexten och de två översättningarna, och i det tredje och avslutande kapitlet följer en sammanfattning och diskussion av resultaten.

## **1.1. Presentation av primärmaterial, författare och översättare**

Nedan följer först en presentation av Baudelaire där *Les Fleurs du mal* sätts in i sitt sammanhang. Därefter följer presentationer av de två översättarna Bringfelt och Björkeson, som är ensamma om att ha försökt att överföra verket till svenska som något slags helhet, samt sammanfattningar av hur deras prestationer bemöttes av samtida kritiker.

### **1.1.1. Baudelaire och *Les Fleurs du mal***

Charles Pierre Baudelaire (1821–1867) tillbringade nästan hela sitt liv i Paris där han både kom till världen och lämnade den, med undantag för några skolår i Lyon, en nästan årslång vistelse till havs i de sena tonåren, ett antal avstickare till Honfleur dit hans mor flyttat sedan hon blivit änka och en tid i Belgien under 1860-talet (Sjöblad 2008:194–199). Han var välkänd i Paris litterära och konstnärliga kretsar där man pratade om honom jämt och ständigt och överallt (Sazonov 2007:151), men detta

innebar inte att han levde ett liv i lyx – snarare tvärtom. Baudelaire både levde och dog som en utfattig poet, en dandy som inte riktigt klarade av att hålla i pengarna och som i sin ungdom spenderat tillräckligt mycket för att bli tilldelad en förmyndare som fick i uppdrag att endast ge honom en liten del i taget av det han ärvt efter sin far.

Baudelaire var alltså redan på sin tid en välkänd och omdiskuterad poet, och hans mest skandalomsusade verk torde vara *Les Fleurs du mal* (1857) vars publicering gav upphov till en beryktad rättegång. Den som åtalade Baudelaire och förläggarna (Auguste Poulet-Malassis och Eugène de Broise) var Ernest Pinard,<sup>4</sup> den åklagare tillika inrikesminister som tidigare samma år även hade agerat åklagare i rättegången mot Gustave Flaubert och hans *Madame Bovary* (även den utgiven 1857). Den fällande domen ledde till böter och borttagandet av sex dikter ur samlingen.<sup>5</sup> Enligt domen hade såväl Baudelaire som förläggarna genom att publicera (och i förläggarnas fall även sälja) diktsamlingen gjort sig skyldiga till ”le délit d’outrage à la morale publique et aux bonnes mœurs”, detta på grund av att samlingen ansågs innehålla ”des passages ou expressions obscènes et immorales” (”Jugement rendu le 20 août 1857” 2007:247). Kort sagt dömdes Baudelaire och hans förläggare för osedlighet och det skulle komma att dröja ända till 1949 innan det franska utgivningsförbudet hävdes (vilket man visserligen hittade sätt att kringgå dessförinnan).

När den andra utgåvan utan de sex borttagna dikterna publicerades fyra år senare tillkom istället trettiofem nya dikter. Förutom att arrangera om bland de avsnitt som fanns med i den första utgåvan la Baudelaire även till ett nytt: ”Tableaux parisiens”. Det nya avsnittet som blev samlingens näst största innehåller 18 dikter, varav 10 nyskrivna (de resterande tillhörde i den första utgåvan avsnittet ”Spleen et idéal”), och tre av dem dedicerats till Victor Hugo som Baudelaire samma år behandlade i en essä.<sup>6</sup> Med detta nya avsnitt fick Paris och storstadslivet en mer central plats i samlingen, och när 1800-talet led mot sitt slut började man allt mer uppmärksamma Baudelairens skildringar av storstaden.

En av de första i Norden som fokuserade på denna aspekt var den danske författaren tillika översättaren Johannes Jørgensen som 1891 kallade honom för ”storstadens diktare” (Sjöblad 2008:195). I Sverige,

<sup>4</sup> Alexandre Najjar har skrivit en biografi om denne man: *Le Procureur de l’Empire: Ernest Pinard (1822–1909)*, Balland, 2001.

<sup>5</sup> De dikter som togs bort var ”Les Bijoux”, ”Le Léthé”, ”À celle qui est trop gaie”, ”Lesbos”, ”Femmes damnées” och ”Les Métamorphoses du vampire”.

<sup>6</sup> ”Réflexions sur quelques-uns de mes contemporains: Victor Hugo”.

där ovan nämnda Levertin och Kléen vid den här tiden fortfarande valde att betona det dekadenta och morbida i Baudelaires poesi (Sjöblad 2008:196), kom det att dröja innan dessa moderna drag lyftes fram. I essän ”Baudelaires landskap”, som finns publicerad i antologin *Utan poesi – aldrig! Baudelaire i nuet*, lägger Christina Sjöblad fram ”bristande kunskaper i franska och fransk litteraturkritik hos svenska introduktörer som fått gå via engelska och tyska skribenter till det franska” (2008:196) som en trolig anledning till att denna syn på poeten dröjde med att nå svensk mark. Först på 1950-talet publicerades flera av stadsdikterna ur ”Tableaux parisiens” på svenska för första gången, och i artikeln ”Distributing Evil Flowers: Charles Baudelaire in Swedish Translation” (2012), en genomgång av de olika försök som gjorts att översätta Baudelaires verk till svenska, pekar David Tenngart på ett möjligt samband mellan att dikterna översattes till svenska och att Stockholm under denna tid moderniserades och genomgick förändringar som liknade dem som Paris genomgått i mitten av 1800-talet (2012:344–345) (se avsnitt 1.2. nedan).

Numera är Baudelaire även här känd som storstadsskildrare och det är inte ovanligt att han i recensioner benämns med epitet som ”den moderna poesins fader” (Hertzberg 2008). En av dem som präglat denna syn på Baudelaire världen över är den tyske litteraturvetaren Walter Benjamin (1892–1940) som själv har översatt ”Tableaux parisiens” och som i storverket *Das Passagen-Werk* (ett bara delvis färdigställt verk med undertiteln *Paris, die Hauptstadt des XIX. Jahrhunderts* som publicerades postumt och gavs ut i svensk översättning av Ulf Peter Hallberg 1992, då under titeln *Paris 1800-talets huvudstad*) beskriver Baudelaire som den moderna storstadens skildrare. Benjamin kopplar även samman diktarens verk med kapitalismens framväxt och skriver till exempel att det ur Baudelaires perspektiv inte finns någonting ”i hans eget århundrade som kommer närmare de antika hjältarnas uppdrag än att gestalta moderniteten” (1992:245), samt att man i mitten av 1800-talet ville ”förvandla [Paris] till en ren lyxstad” genom att ”slå en bräsch i arbetardistriktet [...] medan borgerskapet applåderar sig självt” (1992:159). Den förvandling som Benjamin refererar till hänger samman med att det Paris som var ”Baudelaires främsta poetiska landskap” (Sjöblad 2008:196) under 1800-talets mitt var föremål för drastiska förändringar i samband med industrins och bourgeoisins uppsving (Starobinski 2009:58), och detta märks inte minst i ”Tableaux parisiens”. Det är i detta avsnitt som ”Le Cygne” (en av de dikter som dedicerats till Hugo), skriven 1859 (Sandström 1998:114), hamnar, och i denna dikt kan de förändringar som sker i staden tyckas träda fram som

allra tydligast, bland annat i de berömda raderna "Paris change ! mais rien dans ma mélancolie / N'a bougé !" (II, 1–2). Det Paris som Baudelaire växte upp i hade börjat utvecklas mot den storstad vi ser i dag, och denna utveckling kommer att studeras närmare nedan (se avsnitt 1.2.).

### **1.1.2. Baudelaire på svenska**

Åtskilliga svenska poeter har försökt överföra Baudelairens poesi till svenska, däribland Gunnar Ekelöf, Hjalmar Gullberg och Dan Andersson, men *Les Fleurs du mal* har endast publicerats som något slags helhet (dock i båda fallen med någon form av urval) i översättning av två svenska översättare: Nils Bringfelt och Ingvar Björkeson.

Nils Bringfelt (1903–1985) var en svensk bildkonstnär och grafiker som under 1920- och 1930-talet studerade vid Valand och Konstakademien i Göteborg, och han är främst känd för sina färgsnitt. Bringfelt var alltså inte känd som översättare och inte heller som poet, och när hans översättning av *Les Fleurs du mal* gavs ut 1963 var det hans första publicerade översättning. Ett stort åtagande för någon som aldrig ägnat sig åt översättning tidigare, och kritikerna tycktes enstämmt anse att han tagit sig vatten över huvudet och producerat en "ganska tvivelaktig" (Itter 1963) och "diskutabel" (Janzon 1963) översättning, även om han "av allt att döma lagt ned ett oerhört arbete på sin tolkning, [vilken ibland har] förtjänsten att översättaren försökt följa originalet så ordagrant som möjligt" (ibid.). Den nyutgåva som gavs ut 15 år senare möttes av tystnad, och i den ovan nämnda artikeln "Distributing Evil Flowers: Charles Baudelaire in Swedish Translation" beskriver David Tenngart (2012:345–346) Bringfelts översättning som en parentes. Här kan även nämnas att ytterligare en översättning av samlingen som kritikerna tyckte bättre om gavs ut 1963, men denna utgåva är en sammanställning av översatta dikter som redan publicerats av olika översättare på annat håll (exempelvis i tidskrifter), och två av de sex avsnitt som finns i utgåvan från 1861 ("Les Fleurs du mal" och "Révolté") finns där inte representerade (Tenngart 2012:345).

Bringfelts version innehåller samtliga dikter som publicerades i den andra utgåvan 1861, drygt hundra år tidigare. De sex skandalomsusade dikter som Baudelaire och förläggarna bötfälldes för 1857 finns alltså inte med i samlingen, men det gör däremot samtliga 18 dikter ur "Tableaux parisiens"; däribland "Le Cygne" som hos såväl Bringfelt som Björkeson får titeln "Svanen".



Ingvar Björkeson är en översättare som föddes 1927 och är bosatt i Stockholm. Utöver *Det ondas blommor* har han hittills under sin karriär även översatt kända litterära verk från italienska (bl.a. Dante Alighieris *Den gudomliga komedin*), latin (bl.a. Vergilius *Aeneiden*) och grekiska (bl.a. *Odysséen* och *Iliaden* av Homeros). Han har bland annat tilldelats Svenska Akademiens översättarpris (1984) och Kellgrenpriset (2008), och 1992 utsågs han till hedersdoktor vid Göteborgs universitet.

Björkesons version som publicerades för första gången 1986 hyllades av kritikerna; en av dem beskriver översättningen som en ”utomordentlig och beundransvärd prestation”, ”en litterär händelse” (van Reis 1986), medan en annan proklamerar att det är ”uppenbart att Björkeson inte står tillbaka för sådana föregångare som också råkade vara betydande originaldiktare” och att han ”som den förste [har] gett oss det väsentliga av *Det ondas blommor* på lysande svenska” (Holmqvist 1986). De båda recensenter som citeras här lyfter emellertid fram Bringfelts ”djärvhet och uthållighet” (Holmqvist 1986), samt att han gjort ”ett tappert försök” även om översättningen ”inte fungerar litterärt” (van Reis 1986). Det var i och med Björkesons översättning som *Det ondas blommor* (som även Bringfelt döpt sin version till) etablerades som det svenska namnet på samlingen (Tenngart 2012:347). Här finns de sex dömda dikterna med (för första gången publicerade i svensk språkdräkt), men däremot inte fem stycken av de 18 dikterna i avsnittet ”Tableaux parisiens”: den inledande ”Paysage” (hos Bringfelt ”Landskap”) har inte inkluderats, och inte heller ”À une mendiante rousse” (”Till en rödhårig tiggerska”), ”Le Squelette laboureur” (”Byskelettet”), ”Danse macabre” (”Dödsdans”) och ”L’Amour du mensonge” (”Kärlek till lögn”). Den välkända sonetten ”À une passante” (hos Bringfelt ”Till en förbigående”, hos Björkeson ”Till en som gick förbi”) finns med, men den har av någon anledning flyttats till avsnittets slut.

Sedan den första utgåvan 1986 har Björkesons översättning utkommit i nyutgåvor 1989, 1995 (pocket), 2002 och 2005 (pocket), och i vår ger Natur & Kultur ut ännu en. Denna sistnämnda ingår i klassikerserien Levande litteratur – ännu ett tecken på att Baudelaire och hans verk i allra högsta grad är levande än i dag, nästan 150 år efter poetens död.

## 1.2. Paris under Baudelaires tid

Det Paris som Baudelaire föddes i hade som nämnts ovan börjat förändras när *Les Fleurs du mal* publicerades i mitten av 1800-talet.

Renoveringen av staden påbörjades 1853 och leddes av baron Georges Haussmann (1809–1891), som Napoleon III året dessförinnan utnämnt till prefekt över departementet Seine (Sjöblad 2008:200). En av avsikterna var ”att försvåra för framtida revolutionära barrikadbyggen [och] ombyggnaden av Paris var direkt riktad mot de revolutionsuppror som Baudelaire själv deltog i 1848” (Sandström 1998:114), ”den största gatustriden i historien” (Hugo 1998:1 577, min översättning), vilket resulterade i att Baudelaire och hans likasinnade erfor en känsla av exil; detta märks inte minst i ”Le Cygne”, ”exilens och de landsförvisades dikt” (Starobinski 2009:52). Här kan även nämnas att Hugo valde att lämna landet till följd av den *coup d'état* som Napoleon III iscensatte 1851 och att han alltså levde i exil då dikten skrevs och dedicerades till honom. De som stannade i Paris under det andra kejsardömet (1852–1870) fick uppleva hur staden förändrades drastiskt. På ålderns höst skriver historikern Jules Michelet (1798–1874) i sina *Notes de vieillesse* att han föddes i ett franskt Paris med 500 000 själar, men att han skulle komma att dö i ett främmande och europeiskt Paris med 2 500 000 stycken, att det första skulpterats i trä medan det andra konstruerats av murare och järnarbetare (Jordan 1995:366).

Men förändringarna skedde inte bara ovan jord. I *Les Misérables* (1862) skriver Hugo att de kloaker som vid 1800-talets början fortfarande var ”en mystisk plats” (1998:1 693, min översättning) vid seklets mitt hade förvandlats till något helt annat: ”I dag är kloakerna rena, kalla, raka, korrekta. [...] Man ser nästan klart där.” (1998:1 699, min översättning) På grund av alla de förändringar som skett under de tjugo år Hugo tagit på sig att skriva romanen övervägde författaren i sin exil till och med att justera karaktärernas rörelser, såväl under som ovan jord, vilket han emellertid bestämde sig för att avstå från med tanke på sin långa frånvaro från staden (Jordan 1995:366–367). Haussmann använde begrepp som hygien och renlighet för att argumentera för sina förändringar, och även om man vid den här tiden inte hade fastställt att kolera var en vattenburen sjukdom kunde man konstatera att det fanns ett samband mellan de koleraepidemier som bland annat drabbat staden 1832, 1849 och 1854 och bristen på renlighet (Jordan 1995:268). De epidemier som drabbade staden gång på gång var förödande och enbart den under 1854 krävde elvatusen liv (Sjöblad 2008:199) i ett Paris som var överbefolkat. Dessutom mynnade det föråldrade kloaksystemet ut i Seine, den huvudsakliga källan till stadens dricksvatten, och bristen på rent vatten var ett stort problem (mer om detta i avsnitt 2.2.2. nedan).

### 1.3. Syfte

Utmaningen i att i en översättning göra såväl källtextens form som dess innehåll rättvisa kan vara nog så besvärlig vid översättning av prosa, men vid översättning av lyrik där något slags bunden form bevaras i måltexten drivs problematiken till sin spets. Syftet med denna studie är att undersöka de lösningar som översättarna Bringfelt och Björkeson väljer för att kunna respektera måltexternas övergripande rytm och rimmönster, samt lösningarnas konsekvenser för måltexternas innehåll. Syftet kan sammanfattas i följande frågor:

- Hur påverkas de båda måltexternas innehåll av översättarnas val av form vid översättning av Baudelaires dikt "Le Cygne"?
- Blir översättarna tvungna att göra avkall på innehåll för att kunna bevara något slags bunden form?

För att besvara dessa frågor kommer först källtextens och måltexternas form att analyseras (se avsnitt 2.1. nedan), varefter överföringen av innehåll från käll- till måltext (se avsnitt 2.2. nedan) kommer att undersökas med stöd i utdrag ur de tre texterna. Under analysen kommer främst Lefeveres och Newmarks respektive teorier om poesiöversättning som diskuteras i följande avsnitt (1.4) att tillämpas.

### 1.4. Teoretisk förankring

De två översättningarna av dikten ser oundvikligen olika ut och för att undersöka de olika lösningar som de båda översättarna väljer kommer huvudsakligen de teorier om poesiöversättning som Lefevere (1975) och Newmark (2001 [1988]) har utformat att tillämpas. Lefeveres redogörelse för de lösningar som kan användas för att respektera rim och rytm vid rimmad översättning kommer att ligga till grund för analysen, medan Newmarks terminologi tillämpas vid behov. Nedan följer presentationer av det som skrivs om poesiöversättning i de två verken.

André Lefevere undersöker i *Translating Poetry: Seven Strategies and a Blueprint* (1975) ett antal översättningar av den romerske poeten Catullus (ca 84–54 f.Kr.) sextiofjärde dikt. Samtliga översättningar är från latin till engelska och Lefevere motiverar sitt val av dikt som pragmatiskt med tanke på att de översättningar som publicerats mellan

1870 och 1970 tillsammans representerar de sex grundläggande översättningstyper vars för- och nackdelar han diskuterar i verket. Dessa grundläggande översättningstyper är deskriptiva och ser ut som följer: fonetisk översättning (*phonemic translation*), ordagrann översättning (*literal translation*), metrisk översättning (*metrical translation*), prosa-översättning (*poetry into prose*), rimmad översättning (*rhyme*) och blankversöversättning (*blanc verse*).<sup>7</sup> Vid fonetisk översättning prioriteras bevarandet av källtextens ljudbild, vid ordagrann översättning fokuseras på semantisk ekvivalens på ordnivå och vid metrisk översättning bevaras källtextens metriska mönster i möjligaste mån. Vid prosa-översättning överges versmåttet medan poetiska element som rytm, alliteration och assonans bevaras, vid rimmad översättning används rim (oavsett om källtexten innehåller rim eller ej) och något slags rytm (dock inte nödvändigtvis av samma typ som används i källtexten) och vid blankversöversättning väljer översättaren slutligen att använda sig av ett metriskt men orimmat versmått, vanligen jambisk pentameter vid översättning till engelska. I det sistnämnda fallet kan det röra sig om att överföra källtexten till ett versmått som finns i målspråket eller till någon form av ”naturlig vers” (*organic verse*), som till skillnad från fri vers i första hand ser till den form och rytm som dikten har i sin helhet snarare än att fokusera på översättning av en enskild rad i taget (Levertov 1992:67–73). De båda översättningar som analyseras nedan kan båda ses som rimmade (se avsnitt 2.1. nedan) och därför diskuteras här endast denna översättningstyp, alltså den femte av de ovan beskrivna typerna, i detalj.

För att åstadkomma ett lyckat (eller åtminstone acceptabelt) rim kan den rimmade översättaren behöva ta till så kallade ”rhyme-saving devices” (Lefevere 1975:50), det vill säga knep för att hitta ord som kan fungera som slutrim. Ett av dessa är att ändra ett av källtextordens betydelse något, ett annat är att förvränga ett av rimorden morfologiskt och ett tredje är att ta till ett fast uttryck som kan tyckas rädda rimmet på ett smidigt sätt men i de flesta fall går ut över originalets kommunikativa värde. Lefevere ser en tendens till att översättare använder sig av första bästa rimord snarare än att hitta ett som stämmer bättre överens med originalets kommunikativa värde och noterar att uttryck som är kraftfulla i källtexten ofta kan få en fadd och urvattnad känsla i måltexten. Han beskriver samtliga ovan nämnda lösningar som

---

<sup>7</sup> Här används Tråvén (1999:35) översättningar av Lefeveres begrepp och hädanefter används endast dessa svenska benämningar på översättningstyperna, även om *phonemic translation* möjligen även skulle kunna översättas med antingen *fonematisk* eller *fonologisk översättning*.

”often irritating and occasionally ridiculous” (1975:51), men trots allt relativt harmlösa. Konsekvenserna blir desto värre när översättaren inte lyckas med något av knepen och istället måste förvränga hela raden snarare än ett enskilt ord, antingen vad gäller dess syntax eller dess mening, vilket i bästa fall gör måltexten klumpig och i värsta fall gör den absurd och orimlig. Detta, att förvränga en rad, är enligt Lefevere den värsta utväg översättaren kan tvingas ta för att bevara rimmet (ibid.).

Om översättaren lyckas hitta acceptabla rimord utan att behöva ta till alltför många av dessa mer eller mindre förödande knep, kvarstår det ändå ett problem: att hitta tillräckligt många betonade stavelser som kan tänkas föregå det rim som avslutar raden. Lefevere delar in lösningarna på detta problem i två kategorier: överflödiga bestämningar (*superfluous modifiers*) och orelaterad utfyllnad (*unconnected stopgaps*). När översättaren använder sig av överflödiga bestämningar innebär det att denne lägger till överflödiga ord för att öka antalet betonade stavelser i raden och det lättaste sättet är att utveckla ett befintligt ord med hjälp av extra bestämningar (en lösning som enligt Lefevere är vanlig bland rimmade översättningar (1975:52)). Även tautologier och upprepningar som inte finns i källtexten kan användas, och de olika lösningarna kan vara mer eller mindre diskreta. Lefevere beskriver tillagda ord förklädda som förklaringar som den allra mest diskreta lösningen (1975:53). Orelaterad utfyllnad används om ingen av lösningarna i den första kategorin fungerar och utgörs av utfyllnader som inte har någon direkt koppling till raden; ju mindre uppenbar kopplingen är, desto klumpigare blir raden. Enligt Lefevere är denna lösning dessvärre inte bara opolerad och irriterande med tanke på att den även kan förvränga raden så att meningen blir felaktig eller rentav obegriplig (1975:54); lösningarna kan ibland passera gränsen till rena felöversättningar som troligen bottnar i formmässiga begränsningar snarare än bristfälliga språkkunskaper, och i sådana fall offras riktigheten för formens skull.

Översättarens ansträngningar för att kunna förhålla sig till måltextens rytm och rimmönster producerar alltså likartade effekter och måltexterna utmärks ofta av omotiverad mångordighet, klumpig och förvrängd syntax och förvrängd mening hos enskilda ord eller hela rader. När översättaren måste förhålla sig till de båda aspekterna på en och samma gång blir effekten av avvikelserna mer problematisk, och Lefeveres beskrivning av det typiska händelseförloppet ser ut som följer: översättaren måste först hitta ett rimord och om inget av de ovan beskrivna knepen fungerar måste denne använda ett ord som inte finns i källtexten men som ser ut och låter acceptabelt i diktens sammanhang;

för att få in rimordet måste översättaren hitta ord som kan föregå det och fylla ut raden i fråga; översättaren kan inte fylla ut raden efter behag eftersom den samtidigt måste stämma överens med översättningens övergripande rytm (oavsett om den liknar källtextens eller ej); slutligen kan översättaren, på grund av såväl rytm- som rimrelaterade krav, tvingas utveckla källtextraden eller till och med lägga till rader (något som Lefevere kallar för ”padding”) (1975:56). Rimkravet tvingar översättaren att fylla ut raden med utbredningar, medan de rytmiska kraven kontrollerar utbredningarnas form. Omfattande utbredningar leder oundvikligen till omskrivningar, vilka i sin tur rör sig längre och längre bort från källtexten och skapar en mångordighet som inte finns i originalet, vilket resulterar i att det berörda stycket kan tyngas ner och att hela måltextens rytm saktas ner.

Konsekvenserna kan alltså vara långtgående och för att begränsa skadan kan översättaren förklä utbredningar som förklaringar för läsare som inte är bekanta med källtextens bakgrund och därför bedöms behöva lite hjälp på traven för att förstå texten. Översättaren använder sig då av förtydliganden som inte finns i källtexten (oavsett om de behövs eller ej) och den tillit som finns mellan författaren och källtextläsaren där läsaren förväntas besitta förmågan att dra egna slutsatser finns då inte mellan översättaren och måltextläsaren (1975:58). Samtidigt kan information som inte passar in i de rim- och rytmrelaterade begränsningar som översättaren kämpar med istället utelämnas, och måltextläsaren anses därmed endast behöva förklaringar när måltextens form tillåter (eller kräver) utbredningar. Omskrivningar (förklarande eller ej) förvränger såväl källtextens mening som dess kommunikativa värde (1975:59) och gör måltexten omotiverat klumpig (även om det rim som bär en del av skulden inte alltid ens kan ses som särskilt lyckat), och omskrivningarna kan leda till konsekvenser som felaktigheter, för stor fokus på källtextdetaljer och utelämnanden.

Sammanfattningsvis kan de kombinerade kraven från rim och rytm göra att vissa rader i rimmade översättningar bryter mot såväl syntaktiska regler som sunt förnuft (1975:60) och Lefevere anser att den rimmade översättaren precis som sina fonetiska, metriska, ordagranna och prosaöversättande kolleger förgäves kämpar med sina självpåtagna begränsningar (1975:61). Lefevere drar slutsatsen att de rimmade översättarna av den dikt han analyserar endast förmedlar en karikatyr av originaldikten (1975:61) och bemöter i sin introduktion eventuell kritik om att hans slutsatser endast gäller översättningar av den studerade källtexten med att den grundläggande processen vid de olika översättnings-

typerna (exempelvis vid rimmad översättning) i grund och botten är densamma, oavsett käll- och måltext eller käll- och målspråk (1975:5).

De olika lösningar och konsekvenser som beskrivs ovan är alltså relevanta även för andra diktöversättningar, så även för de Baudelaire-översättningar som studeras här.

Peter Newmark diskuterar i *A Textbook of Translation* (2001 [1988]) bland annat översättning av poesi och lyfter där fram poesin som den litterära texttyp där det enskilda ordet har större betydelse än någon annanstans (2001:163). Tillsammans med de andra texttyper som han räknar till ”seriös litteratur” (*serious literature*, som hos Newmark diskuteras i samma avsnitt som *authoritative statements*) är detta den texttyp där översättaren sätts på prov som allra mest. Utöver att diskutera exempel på mer eller mindre lyckade översättningar av ett antal dikter presenterar Newmark (2001:165) även ett antal steg som han anser utgöra det vanligaste sättet för poesiöversättare att ta sig an en dikt.

Det första steget är att bestämma vilken poetisk form dikten kommer att anta i måltexten, det vill säga om den ska utformas som exempelvis sonett, ballad, quatrain eller blankvers, och målet bör här vara att hålla sig så nära källtextens form som möjligt. Rimmönstret är givetvis en del av formen, men rimmens ordning kan behöva justeras i måltexten. Det andra steget går ut på att överföra källtextens betydelse, och här ingår även att i möjligaste mån bevara de bilder som målas upp i källtexten. I det tredje steget gäller det slutligen att ägna uppmärksamhet åt atmosfär och nyckelord, och i ett senare skede åt de olika ljudeffekter som utgör textens musikalitet. Newmark poängterar här att ”olika ljud skapar olika betydelser” (2001:165, min översättning) på ett emotionellt plan och att en översatt dikts betydelse oundvikligen på många sätt kommer att skilja sig från den som finns hos originaldikten, samtidigt som den kommer att ha sina egna, fristående starka sidor. En lyckad översättning av en dikt kommer alltid att vara ”en annan dikt” (*ibid.*, min översättning). Vad gäller Newmarks ovan nämnda steg vore det givetvis inte möjligt att säkert fastställa huruvida de båda översättarna som studeras här har valt att närma sig och arbeta med källtexten enligt den kronologi som Newmark beskriver. De beskrivna stegen kan emellertid ändå vara användbara vid analys och kategorisering av översättarnas olika val.

De båda översättningar som diskuteras här publicerades visserligen innan Newmark gett ut *A Textbook of Translation* och Bringfelts översättning publicerades även innan Lefeveres *Translating Poetry: Seven Strategies and a Blueprint*, men den terminologi som används i de båda verken kan ändå vara användbar för att sätta ord på det som har

skett under diktens resa från käll- till måltext, oavsett om översättarna varit medvetna om det eller ej.

## 1.5. Material och metod

Som nämnts ovan består materialet av dikten ”Le Cygne” ur avsnittet ”Tableaux parisiens” i Baudelaires *Les Fleurs du mal*, samt de två svenska översättningar som publicerats i Bringfelts (1963) och Björkesons (1986) respektive tolkningar av diktsamlingen.

Analysdelen inleds med en formmässig analys av källtexten och de båda översättningarna (se avsnitt 2.1. nedan). Därefter analyseras samverkan mellan form och innehåll i de båda översättningarna med fokus på de två aspekterna ”Byggen och baracker” (2.2.1.) och ”Torka och törst” (2.2.2.), som båda är kopplade till Baudelaires Paris. I analysen tillämpas Lefeveres och Newmarks respektive teorier om poesiöversättning (se avsnitt 1.4. ovan).

För exempel ur källtexten kommer exempelnumret att följas av ”a”, medan ”b” används för Bringfelt och ”c” för Björkeson. Dikten är uppdelad i två delar och när radnummer anges för exempel står ”I” för den första delen och ”II” för den andra, varefter radnumret hänvisar till dikten i sin helhet (alltså hänvisar till exempel ”II, 29” till del II, rad 29 räknat från den första delens första rad). Snedstreck (/) används för att markera radbyten i exemplen, men inte i den löpande texten. För att underlätta för den icke franskspråkige läsaren följs i den löpande texten exempel ur källtexten med en ordagrann översättning (utan hänsyn till rim och rytm) inom hakparentes.



## 2. Analys

För att kunna undersöka hur de båda översättarnas formmässiga restriktioner påverkar måltexternas innehåll behövs först en grundläggande formmässig analys av såväl källtexten som måltexterna, och en sådan genomförs i detta kapitels första avsnitt. Därefter följer en tudelad analys där formen och dess samverkan med innehåll i de båda måltexterna studeras i förhållande till källtexten; de båda delarna av detta avsnitt behandlar aspekter av det Paris som Baudelaire målar upp en bild av i ”Le Cygne”.

### 2.1. Källtextens och måltexternas form

Baudelairens källtext är uppdelad i två delar och utgörs av sammanlagt 52 rader. Dikten innehåller tretton strofer om fyra franska alexandriners vardera och rimmönstret där maskulina och feminina rim varvas med varandra ser ut som följer: A-b-A-b (versaler för feminina rim, gemener för maskulina). Maskulina rim är enstaviga med betoning på den sista stavelsen medan feminina rim är tvåstaviga med betoning på den näst sista stavelsen. Den franska alexandrin är ett sexfotat versmått med stigande rytm och en cesur (markerad paus) efter tredje versfoten.

Här följer en analys av rim och rytm i diktens första strof där de fetstilta stavelserna är betonade och cesuren anges med |:

<b>Andromaque</b> , je <b>pense</b>   à <b>vous</b> ! Ce <b>petit fleuve</b> ,	A
<b>Pauvre</b> et <b>triste miroir</b>   où <b>jadis resplendit</b>	b
L' <b>immense majesté</b>   de <b>vos douleurs</b> de <b>veuve</b> ,	A
Ce <b>Simoïs menteur</b>   qui <b>par vos pleurs grandit</b> ,	b

Rad ett, tre och fyra består alltså av sex jamber (en obetonad stavelse följd av en betonad) vardera och detta versmått, alltså den franska alexandrin, kan även beskrivas som jambisk hexameter. Den andra raden inleds istället med en betonad stavelse följd av en jamb och en anapest (två obetonade stavelser följda av en betonad) för att efter

cesuren följas av en anapest, en betonad stavelse och en jamb; här tycks alltså Baudelaire avvika något från diktens övergripande metrik. I denna rad finns även exempel på att de /e/ som i franskan vanligen är stumma ofta uttalas inom poesi, främst när de följs av en konsonant; fonemet uttalas till exempel i *triste*, (I, 2) som följs av en konsonant (*miroir*), medan det inte uttalas i *pauvre*, (I, 2) som följs av en vokal (*et*). Vad gäller *triste* tillhör det uttalade /e/ visserligen normalfallet med tanke på att vokalen föregås av minst två uttalade konsonanter och följs av minst en uttalad konsonant, men även /e/ som normalt sett är stumma kan uttalas vid läsning av poesi; enligt vissa äldre versläraror är det rentav så att de *måste* uttalas om de följs av en konsonant (Quicherat 1850:60 [www]), oavsett om de föregås av minst två konsonanter eller ej.

Bland svenska poeter användes alexandrinen främst i 1600- och 1700-talets diktning, till skillnad från i fransk diktning där versmåttet inte har samma tidsbundna associationer (Kjellberg 1991:6). När alexandrinen var modern i Sverige fanns nationalskalden Bellman (1740–1796) bland dem som använde sig av versmåttet.

Varken Bringfelt eller Björkeson använder sig av alexandriner eller något annat slags fast versmått, och de båda översättarna väljer istället att främst använda sig av jamber och anapester i varierande ordningsföljd. Här bör nämnas att de formmässiga analyserna nedan, i likhet med analysen av källtextens form ovan, givetvis är subjektiva och att det finns flera möjliga läsningar av dikten. Det finns även variation mellan diktens olika strofer, och syftet med dessa analyser av måltexternas inledande strof är att ge en bild av måltexternas övergripande form snarare än att erbjuda en exakt definition av hur formen ser ut i hela översättningarna.

Följande analys av Bringfelts översättning av den första strofen är alltså bara en möjlig tolkning:

På <b>er</b> tänker <b>jag</b> ,   Andromake! som <b>grät</b> ,	a
Denna <b>lilla flod</b> ,   förr så <b>fattig</b> , så <b>grå</b> ,	b
Som <b>spegel var</b> för   <b>änkesorgens</b> majestät,	a
Denne <b>falske Simois</b> ,   förstorad av er <b>gråt</b> ,	b

I dessa rader finns en stor metrisk variation; medan den första raden exempelvis består av en inledande jamb följt av tre anapester, inleds den andra med en anapest, följt av en jamb och två anapester. Även rad tre och fyra består av blandade versfötter och Bringfelt tycks alltså inte använda sig av något fast versmått. För att rytmen ska fungera bör vissa stavelser dras samman; det *majestät* som avslutar rad 3 uttalas till exempel lämpligen *maj'stät*, medan *Simois* i rad 4 enligt analysen ovan

dras samman till två stavelser där den andra uttalas som franskans *moi* (det vill säga /mwa/). Här vore även möjligt att uttala ordet i tre stavelser med betoning på den andra (alltså *Simois*). Samtliga rim i denna strof är visserligen maskulina, men Bringfelt använder sig i andra strofer även av feminina rim (så är fallet i strof 4, 6, 10 och 12) och källtextens rimmönster bevaras alltså i ganska stor utsträckning. Cesuren placeras efter andra versfoten.

Björkeson väljer däremot att avvika från källtextens rimmönster:

Andromache, jag <b>tänker</b>   på <b>dig</b> ! En liten <b>ström</b>	a
som <b>fattigt speglar</b>   i <b>dystra reflexer</b>	B
en <b>drottning</b> <b>gränslösa</b>   <b>änkesorg</b> ,	c
denna <b>låtsade Simois</b>   vars <b>flöde växer</b>	B

Rimmen bevaras alltså bara på varannan rad och i just denna strof är rimmen feminina, vilket emellertid inte är fallet för alla strofer (Björkeson använder sig även av feminina rim i strof 4, 8 och 12, men i resten av stroferna är rimmen maskulina). I likhet med Bringfelt tycks Björkeson avstå från att använda sig av något fast versmått. Det enda samtliga rader har gemensamt är att de, i likhet med Bringfelts rader, innehåller fyra betonade stavelser vardera; detta fasta antal betonade stavelser per rad gäller för samtliga rader i de båda måltexterna och begränsar alltså sättet på vilket de båda översättarna överför källtextens innehåll till sina måltexter. Som hos Bringfelt kan *Simois* uttalas i antingen två eller tre stavelser, och här tycks betoningen falla naturligtast på den första av dem. Det tycks även som om *Andromache* bör uttalas på olika sätt i de båda översättningarna; den betoning på tredje stavelsen som Bringfelt väljer har stöd i NEs (2008) *Andro'mache*, medan Björkeson väljer att låta namnet förbli topikaliserat i måltexten och förtydligar sitt val av betoning i en not där namnet skrivs *Andrómache* (Baudelaire 1986:201).<sup>8</sup>

Vid analys av de båda måltexternas inledande strof framstår översättarnas skilda val av rimfrekvens och de olika begränsningar som valen medför som den främsta skillnaden, medan den gemensamma faktorn är att de båda i översättningsprocessens första steg (Newmark 2001:165) väljer att göra avkall på källtextens metrik för att istället anpassa sig efter självpåtaga och till synes mindre fasta formmässiga begränsningar. Ingen av översättarna använder sig alltså av något fast

<sup>8</sup> Även stavningen av namnet skiljer sig i de båda måltexterna och här används hädanefter *Andromache*, den stavning som anges i NE (2008), såvida inte källtexten eller Bringfelts måltext citeras.

versmått, men även om de inte rättar sig efter en viss sekvens av versfötter eller ett visst antal stavelser per rad begränsas de båda ändå i viss mån av radernas inneboende om än oregelbundna rytm och det konsekventa antalet betonade stavelser i varje rad som de båda använder sig av genom hela måltexterna.

De båda måltexterna skiljer sig alltså något från varandra vad gäller såväl rim som rytm och uttal, men i Lefeveres termer skulle de båda ändå kunna beskrivas som rimmade översättningar med tanke på att såväl Bringfelt som Björkeson använder sig av rim (även om Björkeson använder sig av färre sådana än Baudelaire och Bringfelt) och rättar sig efter något slags rytm, även om inget fast versmått används. De båda översättarna väljer alltså i Newmarks första steg en snarlik poetisk form som i båda fallen ligger relativt nära källtextens, även om rytmen förändras i de båda måltexterna och rimmönstret justeras hos Björkeson. De båda översättningarna innehåller även fonetiska inslag, i vissa fall alliterationer överförda från källtexten (exempelvis Bringfelts *stockar, ställningar* (I, 10) för *chapiteaux ébauchés* (I, 10) och Björkesons *Hélénos' hustru, och änka efter Hektor* (II, 39) för *veuve d'Hector, hélas ! et femme d'Hélénus* (II, 40)), och i andra fall som kompensation för andra utelämnade ljudeffekter (exempelvis Bringfelts *sin sköna födelsesjö* (I, 22) för *son beau lac natal* (I, 22) där källtexten visserligen innehåller en upprepning av fonemet /l/ som dock inte tycks lika framträdande som Bringfelts upprepade /h/ (sje-ljud)).

De båda översättningarna innehåller några få krystade rim som rimmade översättare enligt Lefevere emellanåt kan behöva ta till när bättre alternativ saknas; Bringfelt nöjer sig till exempel med *buren* (I, 18) och *näbben* (I, 20) som ett feminint rim och *här* (II, 34) och *er* (II, 36) som ett maskulint, medan Björkeson låter *underlig* (II, 34) rimma på *dig* (II, 36). Dessa mindre lyckade rim utgör emellertid undantag snarare än regel och kan ses som acceptabla även om de knappast lyfter dikten (Lefevere 1975:49).

Det vore även möjligt att använda sig av någon av de andra översättningsmetoder som Lefevere beskriver eller att i viss mån kombinera flera av dem. Ett försök till en översättning av källtextens första strof som är både metrisk och rimmad skulle till exempel kunna se ut som följer:

Jag tänker på er An dromache! Och på floden,	A
Så liten, som en speg el fattig och så trist,	b
En falsk Simois som   av era tårar frodats	A
Men som nu änkesorg ens stora glans har mist	b

Här tummas emellertid på det feminina rim som binder samman den första och tredje raden där den obetonade stavelsen i *floden* och *frodats* inte helt stämmer överens (de två orden assonerar med varandra snarare än att rimma), samtidigt som källtextens kronologi förvrängs något. Strofens mening skiljer sig även från de andra måltexternas (främst från Bringfelts) och denna betydelseskillnad diskuteras närmare nedan (se avsnitt 2.2.2., exempel 8).

Oavsett vilken eller vilka av Lefeveres översättningstyper man väljer att fokusera på kommer valet oundvikligen att gå ut över andra delar av dikten i fråga och utmaningen i att hålla sig inom formmässiga ramar, oavsett om de är överförda från källtexten eller självpåtagna, blir än större när innehållet ska tas i beaktande. Samverkan mellan de båda elementen form och innehåll kommer att stå i fokus härnäst.

## 2.2. Baudelaires Paris

Det Paris som Baudelaire levde och dog i framträder som nämnts ovan som allra tydligast i avsnittet ”Tableaux parisiens” som tillkom i den andra utgåvan av *Les Fleurs du mal*, och ”Le Cygne” är en av de dikter som har starkast anknytning till staden och de förändringar som genomfördes i den under 1800-talets mitt. I det här avsnittet kommer två aspekter med koppling till dessa förändringar att analyseras med hänvisning till källtexten och de båda översättningarna. Under ”Byggen och baracker” diskuteras ombyggnationens närvaro i dikten och därefter följer en analys av det som är kopplat till den ovan nämnda bristen på rent vatten i staden, detta under ”Torka och törst”.

### 2.2.1. Byggen och baracker

Den första parisiska plats som namnges i ”Le Cygne” är *le nouveau Carrousel* (I, 6), en plats intill Louvren som en kort tid innan dikten skrevs jämnats med marken som ett steg i Haussmanns stora renovering av staden (här kan även nämnas att franskans *carrousel* inte, som man skulle kunna tro, betyder *karusell*, utan *ryttaruppvisning*<sup>9</sup> – platsen är döpt efter en sådan som hölls av Ludvig XIV till den då sex månader

---

<sup>9</sup> *Carrousel* kan enligt Norstedts franska ordbok (2001) även översättas med [*intensiv*] trafik eller det tekniska *karusellmagasin*; dessa översättningar framstår som olämpliga i sammanhanget, även om den förstnämnda kan vara av intresse längre fram i analysen och kommer att tas upp i samband med exempel 4.

gamla sonens ära 1662). Filologen Tom Conley (1996:71–72) nämner vidare att de smala gator som då ledde till platsen (*rue de Chartres*, *rue du Doyenné* och *rue des Orties*) tidigare hade utgjort ett fattigt slumkvarter och tillhåll för människor, främst konstnärer, som i likhet med Baudelaire motsatte sig den politik som Napoleon III och hans regim under den tiden förde. Haussmanns förändringar medförde att såväl arbetarklassen som oliktankande intellektuella tvingades ut ur stadskärnan, bort från de gamla gatorna mellan Louvren och det nu rivna palatset Tuilerierna (fr. *le palais des Tuileries*) som tidigare varit deras tillflyktsort. Källtexttraden samt Bringfelts och Björkesons översättningar lyder:

- 1a Comme je traversais le nouveau Carrousel (I, 6)
- 1b [...] när min trad / Framöver en ny Carrousel redan låg (I, 5–6)
- 1c När jag korsade det nya Carrousel [...] (I, 6)

Björkesons (1c) måltextrad är här en tämligen ordagrann översättning av källtexttraden, medan Bringfelt även utnyttjar den föregående radens sista stavelser med formuleringen *när min trad* (1b; I, 5) för att uttrycka den information som förmedlas i den källtexttrad som citeras här. Denna mångordighet tycks bottna i att Bringfelt väljer att använda *trad* som rimord (mer om detta i exempel 2 nedan) och därmed behöver låta ordet avsluta den föregående raden. Detta tillägg hänger ihop med *redan låg* (I, 6) och lösningen skulle i Lefeveres termer kunna beskrivas som en orelaterad utfyllnad, alltså ett slags utfyllnad där ord som inte finns i källtexten läggs till (1975:54). Istället för att som i källtexten helt enkelt låta diktjaget *traverser le nouveau Carrousel* [korsa det nya Carrousel] gör Bringfelt här en något omständlig omskrivning där jagets *trad* (I, 5) [ligger] *framöver* (I, 6) platsen, och något stöd för tillägget av *trad*, enligt SAOL (2006) ”trafikled [till sjöss]”, finns inte i källtexten; detta ord skulle rentav kunna ses som missvisande med tanke på den vattenbrist som rådde i staden under Baudelaires tid (se avsnitt 2.2.2. nedan). På grund av detta uttrycks meningen på ett mer invecklat sätt än i källtexten, men diktjaget rör sig trots allt i båda fallen på ett eller annat sätt över platsen och raden förvrängs inte så att meningen blir felaktig eller obegriplig, samtidigt som tillägget fyller en funktion i och med att det tjänar som rim (se exempel 2 nedan). Björkeson använder i sin tur inte hela måltextraden för att istället kunna avsluta med den orelaterade utfyllnaden *idag* (I, 6) (mer om även detta i exempel 2 nedan).

Varken Bringfelt eller Björkeson väljer här att förklara vad som avses med platsnamnet i källtexten, vilket de båda möjligen hade kunnat göra med hjälp av bestämmningar i ett försök att fylla ut raden (detta är som

sagt enligt Lefevere (1975:52) en vanlig lösning vid poesiöversättning). Här tycks alltså ingen av översättarna uppleva något behov av att utvidga eller förklara källtextens *le nouveau Carrousel*, inte heller med hjälp av en förklarande not (såväl Bringfelt som Björkeson använder sig av sådana vid några få andra tillfällen i diktsamlingen), men den intresserade läsaren har trots allt möjlighet att själv forska i saken och förståelse av innebörden är sannolikt inte heller given för de franskspråkiga läsare som kommit i kontakt med källtexten under 1960- och 1980-talet. Det förefaller även naturligt att ingen av översättarna väljer att försöka överföra källspråskulturen till en målspråklig motsvarighet, och även om Baudelaire inte hade varit så nära knuten till Paris som han faktiskt är bör översättare av poesi, enligt Newmark (2001:164), aldrig i det andra översättningssteget ändra källtextens bilder till bilder från målspråskulturen som en eftergift åt målspråksläsaren (vilket alltså varken Bringfelt eller Björkeson väljer att göra).

Bringfelt väljer slutligen att lägga till tidsadverbialen *redan* som inte finns representerat i källtexten och även det skulle kunna ses som en orelaterad utfyllnad, men tillägget har ändå en koppling till diktens helhet och framhäver den snabba utvecklingen i Hausmanns Paris. Denna effekt förstärks även av den obestämda formen på *en ny Carrousel* som tycks mer förfrämligande och avståndstagande än Björkesons bestämda och igenkännande form (*det nya Carrousel*) som för övrigt bättre motsvarar källtextens bestämda form (*le nouveau Carrousel*). Bringfelt förstärker alltså i detta fall genom *redan* och *en ny Carrousel* känslan av den snabba utveckling som gör diktjagets Paris till en främmande stad, och dessa små ord kan sägas exemplifiera den stora betydelse som enskilda ord enligt Newmark (2001:163) kan bära i poesi.

Den snabba utveckling som Bringfelt här närmar sig uttrycks i tydligare ordalag i de två följande raderna:

- 2a Le vieux Paris n'est plus (la forme d'une ville / Change plus vite,  
hélas ! que le cœur d'un mortel) (I, 7–8)
- 2b Paris det gamla är ej kvar (en stad / Växlar mera lätt än den  
dödliges håg) (I, 7–8)
- 2c [...] (idag / är det gamla Paris försvunnet; mera snabbt / än  
mänskohjärtat skiftar en stad och dess drag!) (I, 6–8)

Städer förändras alltså *plus vite [...] que le cœur d'un mortel* [snabbare än en dödligs [hjärta]] (2a; I, 8), eller som i Bringfelts översättning, *mera lätt än den dödliges håg* (2b; I, 8). Bringfelt ligger här mycket nära källtexten både vad gäller informationsstruktur och ortografi, med

undantag för utelämnandet av *la forme* [formen] (I, 7) och *hélas !* [ack!] (I, 8) och den efterställda bestämningen *det gamla* till *Paris* (I, 7). Rimordet *håg* (I, 8) som längre fram följs upp av *låg* (I, 10) är en av flera fullt möjliga översättningar av källtextens *cœur*. Björkeson kastar om ordföljden, utvidgar Baudelaires parentes och lägger till ett semikolon, men han återger de element som utelämnas av Bringfelt genom *dess drag* (2c; I, 8) och tillägget av det avslutande utropstecknet som fungerar som ett slags compensation för det *hélas !* (I, 8) som utelämnas tidigare i raden. Björkeson väljer även att som i källtexten låta *det gamla* föregå *Paris* (I, 7), även om ordföljden är omkastad i den meningen att det finita verbet föregår staden; att verbet föregår subjektet hänger samman med att Björkeson väljer att inleda parentesen med tidsadverbialet *idag* (I, 6), som alltså står som fundament, och att det finita verbet (*är*) alltid måste komma direkt efter det första satsledet i påståenden. Heldner (2008) diskuterar käll- och måltexters stil med avseende på flera aspekter, däribland lexikal, fonetisk och rytmisk variation, och hon för även en utförlig diskussion kring poetisk ordföljd som är intressant i sammanhanget. Som nämnts ovan följer det finita verbet det första satsledet i påståenden, vilket innebär att den ordföljd som Björkeson använder sig av alltså är den normala i svenskan som visserligen är ett SVO-språk, det vill säga ett språk där subjekt följs av verb och sedan objekt vid rak ordföljd, men som när ”fundamentspositionen inte uppfylls av subjektet [istället får] ordföljden FVS(O)” (Heldner 2008:147), där subjekt och verb alltså byter plats. Så är inte fallet för exempelvis franskan och engelskan, även de SVO-språk, och enligt Heldner är det långt ifrån självklart att man vid översättning av poesi rättar sig efter den i svenskan grammatiskt korrekta FVS-ordföljden; även om svenskan ”i princip har SVO-ordföljd, är inte heller den s.k. SOV-ordföljden ovanlig i svensk dikt” (2008:148), och vad gäller äldre poesi konstaterar Heldner rentav att den ogrammatiska FSV-ordföljden, som hon kallar för ”poetisk ordföljd” (2008:149), tycks dominera (2008:148). Det här är emellertid i synnerhet ett drag som är vanligt i just äldre poesi, och enligt Heldner kan man räkna med att moderna läsare kommer att bli allt mindre benägna att acceptera den ogrammatiska ordföljden även inom poesi, detta ”mot bakgrund av de allmänna utvecklingslinjerna i svenskans syntax” (2008:149). Björkesons val av ordföljd tycks alltså stämma bättre överens med vad den moderna läsaren enligt Heldner förväntar sig än vad den poetiska ordföljden hade gjort.

Bringfelt väljer istället att liksom i källtexten låta subjektet (*Paris*) stå som fundament och bevarar därmed i detta avseende källtextens



ordföljd. Han väljer även att låta parentesens innefatta samma information som i källtexten (som sagt med undantag för *la forme* och *hélas* !) medan Björkeson även inkluderar *är det gamla Paris försvunnet* (I, 7) och den orelaterade utfyllnaden *idag* (I, 6). Denna utvidgning av parentesens kan tänkas förminska vikten av att staden inte längre är sig lik, att diktjaget befinner sig i en stad som har blivit en främmande plats, och till denna nedtonade känsla kan även avsaknaden av den dubbla negation som finns i källtexten bidra; istället för att som i källtexten helt enkelt inte längre existera (*n'est plus* [är inte längre]) *är [...]* *Paris försvunnet*, och med tanke på att det som är försvunnet trots allt skulle kunna återfinnas tycks denna formulering som alltså även blir till en parentes inte lika definitiv som Baudelairens nekande påstående. Även Bringfelts *är ej kvar* (I, 7) kan tyckas något nedtonat, trots att det negerande *ej* finns med. En mer definitiv formulering skulle exempelvis kunna vara *finns ej mer* som även den skulle kunna passa in i Bringfelts rytm. Vad gäller ordvalet är det emellertid här endast fråga om små möjliga nyansskillnader och det tema som i källtexten finns i att de som beskrivs av diktjaget saknar något som gått förlorat (Andromache saknar exempelvis sin älskade Hektor (II, 40 hos Baudelaire och Bringfelt, II, 39 hos Björkeson) och negressen saknar sitt Afrikas glans och dess kokospalmer (II, 43 hos samtliga; se exempel 14 nedan), medan svanen saknar sin födelsesjö (I, 22 hos samtliga; se exempel 12 nedan)) speglas här även i måltexterna där diktjaget tycks längta efter sitt förlorade Paris. Kontrasten mellan den stad som diktjaget vandrar runt i och *det gamla Paris*, alltså kontrasten mellan nu- och dåtid, förstärks för övrigt något av Björkesons ovan nämnda *idag* (I, 6) som kontrasterar mot *det gamla* (I, 7).

De båda översättarna avviker alltså från källtextens ordföljd och interpunktion på olika sätt, men den hastiga förändringen reflekteras ändå i båda måltexterna. Även om Björkesons ovan diskuterade val att inkludera *idag är det gamla Paris försvunnet* i Baudelairens parentes inte tycks kunna förklaras av formmässiga begränsningar kan troligen några av de andra avvikelserna i de båda måltexterna förklaras av den form som översättarna väljer att förhålla sig till, och enligt Lefevere (1975:49) kan självpåtagna restriktioner vara minst lika begränsande som den metrik som används i källtexten och i metriska översättningar. Den rimmande översättaren måste ständigt tänka på vilken del av källtextens rad- eller strofinnehåll som fungerar att använda som rimord och som därmed kan avsluta raden, och rimkravet kan tvinga översättaren att förvränga såväl enskilda rimord som hela radens syntax eller innehåll (Lefevere 1975:51); Bringfelt kan till exempel avsluta med

*en stad* (I, 7), som stämmer överens med källtextens *une ville* (I, 7), tack vare den något krystade *trad* (I, 5) som används tidigare i strofen, men denna *trad* läggs till på bekostnad av källtextens *fertile* (I, 5) som utelämnas av såväl Bringfelt som Björkeson (mer om detta utelämnande i exempel 9 nedan). Björkeson är i detta avseende inte lika begränsad som Bringfelt med tanke på att han endast behöver hitta hälften så många rimord, men han kan ändå inte följa källtextens ordföljd och avsluta med *en stad* för *une ville* på grund av att han väljer att rimma raden därpå med det *idag* (I, 6) som inte finns representerat i källtexten och som troligen läggs till för att kunna återge källtextens *la forme de* (I, 7) med *dess drag* (I, 8). Tillägget kan möjligen även fungera som ett sätt att få ihop tillräckligt många betonade stavelser, närmare bestämt som en orelaterad utfyllnad (Lefevere 1975:54) som utöver att tjäna sitt syfte vad gäller rim och rytm som sagt även understryker kontrasten mellan nu- och dåtid, det nya och det gamla, och alltså passar in ganska väl i diktens helhet. För att kunna använda *drag* som rimord blir Björkeson även tvungen att flytta ner översättningen av såväl *la forme de* som *une ville* (I, 7) till strofens slut, vilket i sin tur gör att källtextens *plus vite* (I, 8) (hos Bringfelt *mera lätt* (I, 8)) får komma en rad tidigare som *mera snabbt* (I, 7). Översättarnas val av rimmönster och rimord (och givetvis även rytm) får alltså konsekvenser vad gäller både ordföljd och innehåll, och Björkeson väljer även vid andra tillfällen att flytta information från en rad till en annan för att hålla sig inom den formmässiga ram han själv väljer; i vissa fall blir förflyttningarna rentav stroföverskridande (se exempel 4, 8 och 11 nedan).

På samma sätt som Bringfelt med sin *trad* (1b; I, 5) använder sig av flera rader för att uttrycka källtextens mening låter Björkeson alltså här med *idag* (I, 6) sin formulering sträcka sig över till nästa rad. Vid sidan av jakten på lämpliga rimord gör formmässiga begränsningar att en rad ibland inte riktigt räcker till för allt det som översättaren vill inkludera i sin översättning av källtextens rad, men mångordigheten tycks i de ovan diskuterade fallen inte leda till en känsla av långrandighet, vilket Lefevere (1975:57) varnar för att omskrivningar kan göra. Såväl Bringfelt som Björkeson må uttrycka vissa raders innehåll på ett sätt som kräver fler rader i mål- än i källtexten, men det totala antalet rader och strofer är ändå detsamma. När något får mer utrymme i måltexten kompenseras detta alltså med att något annat uttrycks på ett mer fåordigt sätt.

I de rader som följer beskrivs den förändring som Paris genomgår på ett ytterst konkret sätt genom den byggarbetsplats som diktjaget ser för sitt inre:

- 3a Je ne vois qu'en esprit tout ce camp de baraques, / Ces tas de chapiteaux ébauchés et de fûts, / Les herbes, les gros blocs verdissés par l'eau des flaques, / Et, brillant aux carreaux, le bric-à-brac confus (I, 9–12)
- 3b Blott för mitt minne ser jag detta barackfält, / Med stockar, ställningar och kapitalutkast, / Gräsmatta fläckvis där vatten så beställt, / Och i rutorna skräp som man slängt där i hast (I, 9–12)
- 3c Jag ser för mitt inre lägret av baracker, / kapital som huggs ut, alla växter, ett berg / med kolonner, block som pölarna gjort gröna / och ett virrvarr av skräp i skiftande färg (I, 9–12)

Baudelaires *tout ce camp de baraques* [hela detta läger av baracker] (3a; I, 9) blir hos Bringfelt *detta barackfält* (3b; I, 9), medan Björkeson istället använder sig av formuleringen *lägret av baracker* (3c; I, 9). Såväl *fält* som *läger* förmedlar att det rör sig om ett stort antal, att ombyggnationen är omfattande, men till skillnad från det förfrämligande och obestämda *en ny Carrousel* (se exempel 1b ovan) väljer Bringfelt här att bevara källtextens demonstrativa form vilken förmedlar en känsla av igenkännande; läsaren följer med diktjaget tillbaka till det *camp de baraques* som denne ser för sitt inre, vilket inte förmedlas lika starkt i Björkesons bestämda form (*lägret av baracker*). Dessutom framhävs den begränsning som finns i källtextens *je ne vois qu'en esprit* [jag ser inte annat än för mitt inre] (I, 9) tydligare i Bringfelts ordagranna *blott för mitt minne ser jag* (I, 9) än i Björkesons *jag ser för mitt inre* (I, 9), och känslan av att det som beskrivs inte längre finns där blir således mer framträdande hos Bringfelt än hos Björkeson (känslan skulle rentav kunna upplevas som något starkare hos Bringfelt än i källtexten med tanke på att *blott* topikaliserar, vilket visserligen inte vore syntaktiskt möjligt i franskan). Än en gång (se även exempel 2 ovan) försvinner *ne* (här *ne [...] que*) hos Björkeson som inte återger att det *endast* (eller som hos Bringfelt *blott*) är för sitt inre som diktjaget ser den beskrivna ombyggnationen. Inte nog med att det gamla Paris inte längre finns kvar – till och med barackerna tillhör i diktjagets nutid det förflutna och genom att inte återge den begränsning som här finns i källtexten tonar Björkeson i viss mån ner känslan av hur hastigt ombyggnationen faktiskt framskrider.

Raden därpå översätts källtextens *fûts* [stockar] (I, 10) hos Bringfelt helt logiskt med *stockar* (I, 10), och även en formulering med [*trä*]/*virke* (Norstedts 2001) vore fullt möjlig. Hos Björkeson blir det istället *ett berg av kolonner* (I, 10–11) där *ett berg av* troligen används dels för att kompensera för utelämnandet av *ce tas de* [denna hög/mängd av] (I, 10),

som i källtexten föregår *chapiteaux ébauchés* [kapitälutkast] (I, 10) (*kapitäl som huggs ut* hos Björkeson, *kapitälutkast* hos Bringfelt), dels för att kunna använda *berg* som rimord. Den mängdangivelse som här får flyttas hos Björkeson utelämnas helt hos Bringfelt, medan *träelementet* inte är lika framträdande i Björkesons *kolonner* som i Bringfelts *stockar*. Anledningen till att kolonnerna här förekommer en rad senare än i källtexten tycks inte vara att Björkeson är mångordig i sin måltext; i just det här fallet beror förskjutningen snarare på att *alla växter* (I, 10) som representerar det *les herbes* (I, 11) som i källtexten inleder rad 11 får företräde och tvingar ner kolonnerna till raden därpå (I, 11). Bringfelt låter istället *les herbes* representeras av *gräsmatta* (I, 11) som precis som i källtexten får inleda rad 11, och även om *stockarna* hamnar före *kapitälutkast* (källtextens *chapiteaux ébauchés*) ryms de båda på samma rad (I, 10). De *ställningar* (I, 10) som inte finns representerade i källtexten tycks vara en orelaterad utfyllnad som här används för att lägga till stavelser och samtidigt återskapa den ljudeffekt som finns i källtextens *chapiteaux ébauchés* (*stockar*, *ställningar*), medan inget sådant element finns i Björkesons måltexttrad. Däremot översätts *bric-à-brac confus* [oreda av skräp/krimskrams] (I, 12) hos Björkeson med *virrvarr av skräp* (I, 12) där ljudupprepningen bevaras i måltexten, vilket den på sätt och vis även gör hos Bringfelt (*skräp som man slängt där i hast* (I, 12)). Här kan även noteras att källtextens adjektiv (*confus*) blir till substantiv hos Björkeson (*virrvarr*) och bisats hos Bringfelt (*som man slängt där i hast*), och i det här fallet är det alltså Bringfelt som uttrycker källtextens mening på ett mer mångordigt sätt. På grund av denna omskrivning måste någon annan del av måltexten kortas ner, och det mest märkbara utelämnandet hos Bringfelt är här källtextens *les gros blocs* [de stora blocken] (I, 11) (hos Björkeson nedkortat till *block* (I, 11)) som Bringfelts *gräsmatta* (I, 11) växer på; denna *gräsmatta* fungerar dessutom som en kombinerad översättning av källtextens *verdis* och *les herbes*, vilket även det bidrar till att korta ner denna del av översättningen.

Med undantag för Bringfelts tillägg av *ställningar* som alltså tjänar ett auditivt syfte och de ovan nämnda nedkortningarna framstår Bringfelts översättning av strofen överlag som mer bokstavlig och radtrogen än Björkesons, och även om bokstavlig översättning ofta ses som förkastlig inom poesiöversättning (Newmark 2001:70) poängterar Newmark att en sådan översättning (både vad gäller ord och struktur) kan vara mycket lyckad.<sup>10</sup> Bringfelts relativa bokstavlighet behöver alltså inte ses som en

<sup>10</sup> Genom att jämföra två tyska översättningar av Baudelaires *Recueillement* demonstrerar Newmark hur Stefan Georges översättning som generellt ses som

nackdel och oavsett bokstavlighet förmedlas den stökighet eller det ”kaos” (Starobinski 2009:59) som präglar bilden i de båda måltexterna.

Diktjaget rör sig därefter ännu längre bakåt i tiden genom att tänka tillbaka på den tid då det fanns ett menageri på platsen, och även den morgon då han drar sig till minnes att han såg svanen som fått ge namn åt dikten är känslan av oreda och oväsen närvarande:

- 4a    Là je vis, un matin, à l'heure où sous les cieux / Froids et clairs le Travail s'éveille, où la voirie / Pousse un sombre ouragan dans l'air silencieux (I, 14–16)
- 4b    Här såg jag, tidigt under himlens klara kyla / När arbetena vid bygget började och när i / Tystnaden dess orkan begynte yla (I, 14–16)
- 4c    en morgon, den stund då ljuset stiger / och Arbetet vaknar och renhållningsfolket / rör upp en orkan i luften som tiger / såg jag där [...] (I, 14–17)

Till skillnad från i Bringfelts översättning skrivs hos Björkeson *Arbetet* (4c; II, 15) som i källtextens *le Travail* (4a; I, 15) med stor begynnelsebokstav och det tycks därmed bli personifierat, samtidigt som det framstår som mer givet och betydelsefullt än i Bringfelts översättning där pluralformen *arbetena* (4b; I, 15) används. Dessutom väljer Björkeson att använda sig av presens, det tempus som används i källtexten, vilket precis som i källtexten ytterligare förstärker känslan av att det bekanta arbetets början präglar en viss tid på morgonen. Bringfelts imperfekt antyder istället att detta var vad diktjaget upplevde just den dagen, vilket medför att morgonens typiskhet och ombyggnationens regelbundenhet och ständighet förmildras. Bringfelt väljer emellertid att bevara det *là je vis* [där såg jag] (I, 14) som i källtexten föregår bilden med den ändringen att källtextens *là* översätts med *här* (I, 14) snarare än *där*, och den händelse som diktjaget drar sig till minnes markeras således tidigare och tydligare i källtexten och hos Bringfelt än hos Björkeson där *såg jag där* (I, 17) förskjuts till nästa strofs inledande rad. Björkesons *en morgon* (I, 14) signalerar visserligen att diktjaget minns något, men kopplingen mellan allt det som denne *ser* och *minns* tycks här inte lika tydlig. I just det här fallet är det inget som utelämnas i Björkesons måltext, men förvrängningen av syntax är stroföverskridande snarare än att bara gälla en rad och denna förändrade informationsstruktur kan påverka läsarens upplevelse av det som beskrivs i dikten. Snarare än att framhäva att diktjaget ser något (*le*

---

överlägsen Walter Benjamins (så även enligt Newmark själv) även är den mest bokstavliga av dem båda.

*nouveau Carrousel* (I, 6)) som för tankarna tillbaka till något som denne *ne vois qu'en esprit* [inte ser annat än för [sitt] inre] (I, 9) och sedan till något som setts ännu längre tillbaka i tiden (*là je vis* (I, 14)), fokuserar diktjaget i Björkesons måltext på att det var *en morgon, den stund då ljuset stiger och Arbetet vaknar* (II, 14–15), som något upplevdes.

De två översättarna väljer även att hantera källtextens *voirie* (I, 15) på olika sätt och medan ordet hos Bringfelt tycks representeras av rumsadverbialiet *vid bygget* (I, 15) representeras det hos Björkeson av substantivet *renhållningsfolket* (I, 15). Norstedts (2001) lägger fram *vägnät*, *vägväsen*, *vägunderhåll* och *vägförvaltning* som möjliga översättningar av ordet, och frågan är om inte detta återkommande *väg*-element borde speglas i måltexterna; detta styrks även av det faktum att ord som *street*, *road*, *traffic* och *transport* används i flera engelska översättningar av passagen (exempelvis *the storm of traffic* hos Lewis Piaget Shanks (1931), *Transport* hos Roy Campbell (1952) och *street-cleaners* hos William Aggeler (1954)). Detta element kan även återknytas till det ovan nämnda *Carrousel* som enligt Norstedts (2001) kan översättas med bland annat [*intensiv*] *trafik*, och stadens vägar figurerar även i andra delar av samlingen; i ”Les Petites vieilles” (en annan av de ”Tableaux parisiens”-dikter som Baudelaire dedicerar till Hugo) beskrivs vägnäten till exempel som *les plis sinueux des vieilles capitales* [de slingrande vecken i gamla huvudstäder] (1), vilket hos Bringfelt blir *de slingrande vecken* (1) och hos Björkeson *veck som slingrar* (1), och det skulle i de ovan diskuterade raderna ur ”Le Cygne” kunna vara samma vägnät som beskrivs.

Om man för resonemanget ännu längre skulle källtextens *un sombre ouragan dans l'air silencieux* [en [dunkel] orkan i den tysta luften] (I, 16) kunna orsakas av den aktivitet på vägarna som även beskrivs i följande rad ur ”Les Sept vieillards” (den sista av de tre dikter som dedicerats till Hugo): *Le faubourg secoué par les lourds tombereaux* [förstaden som skakas av tunga kärror] (12). Här skakar tunga kärror om förstaden, och Bringfelt framhäver det oväsen de skapar genom att beskriva det som att *förstaden [tyngs] av vagnarnas slamrande ljud* (12), medan Björkeson tonar ner den effekt som ljudet har på förstaden genom att låta *tunga kärror [skaka] fram* (12). Även i Björkesons översättning av de rader ur ”Le Cygne” som diskuteras här tonas ljudet ner medan känslan av att luften är dammig istället framhävs i formuleringen *rör upp en orkan i luften som tiger* (I, 16), där de tvåstaviga *luften* och *tiger* för övrigt ger ett eko av källtextens upprepade ljud i *ouragan dans*. Bringfelt väljer istället att återigen fokusera på ljudet och skriver att [*arbetenas*] *orkan begynte yla [i tystnaden]* (I, 15–

16) och detta *yla* kan ses som en förstärkt variant av det som antyds i källtextens *pousse* (I, 16) med tanke på att *pousser* ofta förekommer i uttryck för att ge ifrån sig ljud (jfr *pousser un cri*, *pousser un coup de gueule*).

Slutligen väljer de båda översättarna att utelämna kontrasten mellan *les cieux froids et clairs* [de kalla och [klara] himlarna] (I, 14–15) och *un sombre ouragan* [en [dunkel] orkan] (I, 16) där himlarna och orkanen i källtexten ställs mot varandra. Bringfelt skriver visserligen om *himplens klara kyla* (I, 14) men lämnar orkanen utan adjektiv, och inte heller Björkeson använder något adjektiv framför orkanen och nämner inte himlen alls (istället används formuleringen *den stund då ljuset stiger* (I, 14) där alltså varken *clair* eller *froid* återges). Dessa utelämnanden skulle delvis kunna förklaras av formmässiga begränsningar, men översättarnas val kan även vara kopplade till att franskans lexikon har en låg semantisk komplexitet i förhållande till det svenska lexikonet, vilket medför att franska ord har en hög semantisk abstraktionsnivå och således ofta kan användas om fler företeelser än svenskans mer semantiskt komplexa ord (Tegelberg 2000:13). Källtextens *clair* skulle till exempel kunna översättas med en rad olika svenska ord som är mer specifika, däribland *ljus*, *klar*, *ren*, *genomskinlig*, *tydlig*, *tunn* eller *gles* (Norstedts 2001), medan *sombre* skulle kunna översättas med ord som *mörk*, *dyster*, *dunkel*, *skum* eller *trist* (ibid.). Även Newmark (2001:168) lyfter fram franskans ord som generiska och tar upp engelskans ordrikedom i förhållande till franskans relativt begränsade vokabulär som en av de faktorer som komplicerar översättning av poesi från franska till engelska. Engelska och svenska översättare tycks således i viss utsträckning ha denna problematik gemensam och i det fall som diskuteras här skulle det inte vara helt lätt att överföra källtextens *cieux froids et clairs* och dess *sombre ouragan* till svenska, även om de formmässiga begränsningarna skulle tillåta att adjektiv användes framför de båda substantiven även i måltexterna.

I diktens andra del understryker Baudelaire än en gång i tydliga ordalag att staden förändras:

- 5a Paris change ! [...] / [...] palais neufs, échafaudages, blocs, / Vieux faubourgs [...] (II, 29–31)
- 5b Paris växlar! [...] / [...] nya byggen, hus och kvartér / Gamla förstäder [...] (II, 29–31)
- 5c Paris förändras [...] / [...] Lyftkranar, marmorblock, unga / palats, gamla stadsdelar [...] (II, 29–31)

Den förändring som framhävs i källtextens *échafaudages* [byggnadsställningar] (5a; II, 30) representeras hos Bringfelt av *byggen* (5b; II, 30), den första delen ur den möjliga översättningen *byggnadsställningar* (Norstedts 2001) (notera att det *ställningar* som här uteblir används för att markera förändringen i exempel 3b ovan samtidigt som ordet tjänar ett auditivt syfte). Björkeson använder sig av det något friare *lyftkranar* (5c; II, 30), vilka även de förmedlar förändring, och precis som i exempel 3c ovan översätts källtextens *blocs* med *block*, här föregått av bestämningen *marmor* (II, 30). Detta tillägg skulle kunna ses som ett sätt uppbåda ett tillräckligt stort antal betonade stavelser genom att utveckla ett i källtexten befintligt ord (*blocs*) med en överflödig bestämning (Lefevere 1975:52), det vill säga en av de extra bestämningar som enligt Lefevere (ibid.) är så vanliga inom översatt poesi, för att kunna avsluta raden med rimordet *unga* (I, 30) som följs upp av *kvaderstenstunga* (II, 32). Det vore även möjligt att se tillägget som en orelaterad utfyllnad, och hur man än ser på saken passar det tillagda *marmor* in i den meningen att Paris under 1800-talets mitt gick från att vara skulpterat i trä till att konstrueras av murare och järnarbetare (Jordan 1995:366) (se avsnitt 1.2. ovan), detta med tanke på att tegel och i synnerhet järn i likhet med marmor kan ses som hårda och kalla material. Paradoxalt nog kan marmorns närvaro även förstärka kopplingen till Andromache och antikens Grekland.

Bringfelt erbjuder ingen klar översättning av just *blocs* (vilket han inte heller gör i exempel 3b ovan) men lägger däremot till *kvartér* (II, 30), en orelaterad utfyllnad med möjlig koppling till *blocs*, och tonar ner källtextens *palais* [palats] (II, 30) genom att översätta ordet med *hus* (II, 30). Björkeson tar däremot fasta på de lyxiga konnotationer som källtextens ord ger genom att använda sig av svenskans *palats* (II, 31), samtidigt som motsättningen mellan det *unga* (II, 30) och det *gamla* (II, 31) (i det här fallet *palais* (II, 30) och *faubourgs* [förstäder] (II, 31)) framhävs genom att de båda placeras närmare varandra än i källtexten. Björkeson väljer även att översätta *faubourgs* (II, 31) med *stadsdelar* (II, 31) snarare än det mer ordagranna *förstäder* (II, 31) som används av Bringfelt; genom att i sina måltexter använda sig av *stadsdelar* (5c; II, 31) respektive *kvartér* (5b; II, 30) väljer de båda översättarna alltså att i måltexten använda ett ord som skulle kunna översättas med franskans *quartier* och som inte finns representerat i källtexten. Bringfelts val skulle kunna förklaras av att *kvartér* fungerar som ett passande rimord för det *ner* (II, 32) som avslutar strofen, medan Björkesons val är något mer gåtfullt med tanke på att *stadsdelar* rent rytmiskt skulle kunna ersättas med *förstäder*.



Trots dessa mindre avvikelser speglas det nya som tillkommer i en gammal stad väl i de båda måltexterna, och i den följande strofen fäster diktjaget blicken på ännu en ny byggnad som väcker gamla minnen till liv:

- 6a    Aussi devant ce Louvre une image m'opprime (II, 33)
- 6b    Så inför detta Louvre betungar mig en bild (II, 33)
- 6c    Och framför detta Louvre förföljer mig en bild (II, 33)

Det Louvren som diktjaget ser och beskriver utan någon bestämning kallas ofta för "le nouveau Louvre" (alltså "det nya Louvren"), detta på grund av den flygel som Napoleon III byggde till 1852–1857 ("Histoire du Louvre" [www]). Det var även Napoleon III som såg till att Louvren kopplades samman med Tuilerierna, vilket som redan nämnts tvingade bort oliktankande och arbetarklassen från de gator som tidigare varit deras tillflyktsort (se exempel 1 ovan). Än en gång står diktjaget inför något nytt som väcker gamla minnen till liv och på samma sätt som *le nouveau Carrousel* (6a; I, 6) för tankarna till Andromache, för "le [nouveau] Louvre" tankarna till svanen som rymt från sin bur. Att tankar på det förgångna är något återkommande signaleras i denna del av källtexten med satsadverbialiet *aussi* [även] (II, 33), som inte återges i någon av måltexterna där sambandet mellan de olika saker som diktjaget ser och tänker på inte är lika tydligt. Samtidigt är det inte givet för målspråksläsaren att Louvren förändrades under denna tid och att byggnaden skulle kunna ses som "ny", men ingen av översättarna erbjuder läsaren någon hjälp med detta. Det är å andra sidan inte heller säkert att franskspråkiga läsare under 1960- och 1980-talet hade sådana kunskaper, och det är ytterst tveksamt om en förklarande omskrivning hade kunnat fungera i någon av måltexterna. Inte heller ett tillägg av *nya* vore önskvärt med tanke på att Baudelaire trots allt inte skriver *ce nouveau Louvre*. Det enda rimliga alternativet tycks vara att förklara saken i en not, vilket varken Bringfelt eller Björkeson väljer att göra. Detta val tycks fullt förståeligt med tanke på att den intresserade läsaren bör kunna läsa sig till informationen på egen hand, men de båda översättarnas val att använda sig av *Louvre* snarare än *Louvren* skulle däremot kunna ifrågasättas. Valet faller troligen på det första av de två alternativen för att översättarna prioriterar att bevara källtextens demonstrativa pronomen (*ce* [detta] (II, 33)), som inte går att kombinera med bestämd form, men denna typ av pronomen vore kanske inte nödvändig att bevara i just detta fall. Det igenkännande som formen kan tänkas locka fram hos läsaren skulle även kunna uppnås genom bestämd form och om *Louvren* användes istället *detta Louvre* tycks det som om

översättarna skulle kunna inkludera källtextens *aussi* utan att tänja på de formmässiga begränsningarna; Bringfelts rad hade då till exempel kunnat bli *Så även inför Louvren betungar mig en bild* (6b), och Björkesons *Och även framför Louvren förföljer mig en bild* (6c). Den demonstrativa formen kan emellertid även tänkas signalera att diktjaget inte längre vill kännas vid byggnaden, inte befinner sig framför samma *Louvren* som under sin uppväxt, och i så fall kan formen fungera som en gest mot något främmande. Sett ur det här perspektivet skulle den bestämda formen inte fungera.

Slutligen förvandlas till och med dimman till ett slags byggnad:

- 7a Derrière la muraille immense du brouillard (II, 44)
- 7b Bakom den oändliga dimmans mur (II, 44)
- 7c bakom dimmornas ändlösa murar i skyn (II, 44)

Den dimma som borde vara en del av naturen med samma positiva konnotationer som den skog diktjaget flyr till i diktens sista strof (*Ainsi dans la forêt où mon esprit s'exile* [Så i skogen där min själ går i exil/tar sin tillflykt] (II, 49)) förvandlas här till en mur, ännu en byggnad som lägger staden i skugga. Denna bild bevaras i de båda måltexterna, med den skillnaden att *la muraille* [muren] (7a; II, 44) blir *murar* (7c; II, 44) i plural hos Björkeson men förblir *mur* (7b; II, 44) i singular hos Bringfelt. Björkeson väljer även att uttryckligen skriva att dessa murar befinner sig *i skyn* och detta tillägg skulle kunna ses som en orelaterad utfyllnad som inte bottnar i källtexten och som skulle kunna ifrågasättas med tanke på att tillägget ger en känsla av att murarna befinner sig högt ovanför människorna i staden. Detta leder i sin tur till att de även befinner sig högt ovanför kvinnan som tidigare i samma strof [*piétine*] *dans la boue* [trampar i dyn] (II, 42) snarare än att blockera såväl hennes väg som hennes synfält och hindra henne från att röra sig framåt och finna det förlorade som hon så desperat söker.

Denna dimma kommer att återkomma nedan där ”Torka och törst” behandlas (se avsnitt 2.2.2., exempel 14).

### 2.2.2. Torka och törst

Bristen på rent vatten var som nämnts ovan (se avsnitt 1.2) ett stort problem i den franska huvudstaden vid 1800-talets mitt och torkan gör sig påmind redan i de första raderna ur ”Le Cygne”:

- 8a Andromaque, je pense à vous ! Ce petit fleuve, / Pauvre et triste miroir où jadis resplendit / L'immense majesté de vos douleurs de veuve, / Ce Simois menteur qui par vos pleurs grandit (I, 1–4)
- 8b På er tänker jag, Andromake! som gråt, / Denna lilla flod, förr så fattig, så grå, / Som spegel var för änkesorgens majestät, / Denne falske Simois, förstora av er gråt (I, 1–4)
- 8c Andromache, jag tänker på dig! En liten ström / som fattigt speglar i dystra reflexer / en drottning's gränslösa änkesorg, / denna låtsade Simois vars flöde växer / av din gråt [...] (I, 1–5)

Som nämnts ovan (se avsnitt 2.1.) finns det ett visst tolkningsutrymme i denna strof och detta bottnar i att de verbformer som i källtexten används av rimorden *resplendit* [glänsa/stråla] och *grandit* [växa], alltså *resplendit* (8a; I, 2) och *grandit* (I, 4), kan tolkas som antingen presens eller passé simple; det är alltså upp till översättaren att bedöma vad som avses och avgöra huruvida de två ska äga rum i nu- eller dåtid i måltexten. Bringfelt erbjuder ingen klar översättning av *resplendit* och gör inget tydligt val av tempus när han låter *grandit* representeras av *förstora* (8b; I, 4) som här tycks fungera som predikatsfyllnad (satsen skulle kunna skrivas ut *Simois [som är] förstora av er gråt*). I Bringfelts måltext står det alltså varken att floden *förstoras* eller att den *har förstorats*, utan helt enkelt att den *[är] förstora*, medan Björkeson använder sig av *vars flöde växer* (8c; I, 4) i presens. Källtextens *resplendit* återges inte heller i denna måltext, men användandet av presens för *speglar* (I, 2), som givetvis främst tar vara på källtextens *miroir* [spegel] (I, 2), tycks antyda att det är i diktjagets nutid som *en drottning's gränslösa änkesorg* (I, 3) speglas i vattnet, om än *fattigt* och i *dystra reflexer* (I, 2). Bringfelt väljer alltså att undvika tempusproblemet genom att utelämna det ena verbet och ge en vag översättning av det andra, medan Björkeson i viss mån undviker det ena och väljer att använda sig av presens för det andra. I källtexten tycks det emellertid vara dåtidsformen passé simple som avses i *resplendit* med tanke på att ordet föregås av *jadis* [förr/fordom] (I, 2), vilket i sin tur tyder på att *l'immense majesté de vos douleurs de veuve* [er änkesorgs väldiga majestät/storslagenhet] (I, 3) tillhör det förflutna. Bringfelt använder sig däremot av *förr* framför *så fattig, så grå* (I, 2), vilket inte tycks stämma överens med det som uttrycks i källtexten där *pauvre et triste* [fattig och dyster] (I, 2) föregår *jadis*. I Björkesons måltext speglas ordet inte alls, och när det förekommer i källtexten en andra och sista gång (I, 13) översätter såväl Bringfelt som Björkeson adverbialt med *förr*. Den kontrast som i källtexten finns mellan då- och nutid, mellan rinnande vatten och torka, uttrycks alltså i just denna första strof inte lika tydligt i måltexterna på grund av det *jadis* som utelämnas hos Björkeson och

tycks användas på ett missvisande sätt hos Bringfelt. Till följd av det *jadis* som föregår *resplendit* finns det i källtexten belägg för att det rör sig om *passé simple* även vad gäller *grandit* med tanke på att det var *jadis* [förr] (I, 2) som Andromaches *douleurs de veuve* [änkesorg] (I, 3) *resplendit* [glänste/strålade] (I, 2), vilket tyder på att det även var förr som *ce petit fleuve* [denna lilla flod/ström] (I, 1) blev större av de tårar som hänger samman med änkesorgen. Enligt denna tolkning har den vattenkälla som tidigare fylldes på av Andromaches tårar börjat sina, blivit *pauvre et triste*, vilket varken stämmer överens med att floden som hos Bringfelt *förr* var *fattig* och *grå* (I, 2) eller med att den som hos Björkeson fortfarande *växer* (I, 4). Dessa anmärkningar till trots är det svårt att helt avfärda någon av de möjliga tolkningarna. De båda översättarnas val kan vara grundade i att de helt enkelt tolkar källtexten på ett annat sätt än det som beskrivs här, men det skulle även kunna vara fråga om att de begränsas av rytmiska krav och jakten på passande rimord (Björkesons *växer* (I, 4) behövs till exempel som rimord för *reflexer* (I, 2)).

De båda översättarna hanterar även källtextens *fleuve* (I, 1) på något olika sätt, men såväl *flod* (I, 2) som *ström* (I, 1) är fullt rimliga översättningar med den möjliga betydelseskillnaden att en *ström* kan tyckas starkare, vilket visserligen fungerar väl för Björkesons vattenflöde som fortfarande *växer*. Bringfelts ordval tycks emellertid mer lyckat i den meningen att det troligen är anblicken av den parisiska *floden* Seine som leder tankarna till Andromaches vattenkälla när diktjaget korsar *le nouveau Carrousel* (se exempel 1 ovan). Enligt tolkningen ovan är det alltså Seine, *ce petit fleuve*, som diktjaget ser framför sig och som endast är en *pauvre et triste miroir* av Andromaches rikliga flod, vilket i sin tur speglar den vattenbrist, torka och törst som präglar Baudelaires Paris.

En annan och mer problematisk skillnad ligger i att Björkeson av någon anledning väljer att låta diktjaget *dua* Andromache, medan Bringfelt istället använder sig av *ni* som stämmer väl överens med källtextens *vous*. Franskans *vous* är visserligen långt vanligare än svenskans *ni* och så var även fallet under 1960- och 1980-talet, men Baudelaire använder sig inte uteslutande av *vous* i diktsamlingen och gör alltså skillnad mellan vilka som tilltalas *vous* och *tu* (vad gäller ”Tableaux parisiens” vänder sig diktjaget till exempel till den tilltalade med *tu* i ”À une mendiant rousse”, ”L’Amour du mensonge” och ”À une passante”, varav endast den sistnämnda finns med i Björkesons översättning). Björkeson använder sig visserligen vid andra tillfällen av *du* för *vous* (så är fallet i ”C” (hos Björkeson ”Vår barnjungfru ...”)),

men vid andra tillfällen väljer han istället att använda sig av *ni* för *vous* (inga exempel finns i "Tableaux parisiens", men i exempelvis "Une Charogne" (hos Björkeson "Kadavret") ur avsnittet "Spleen et idéal" översätts i måltexten *vous* med *ni*). Frågan är varför översättaren här väljer att avvika från källtexten. En effekt av att använda andra person singular snarare än plural kan vara att diktjaget kommer närmare Andromache, den tilltalade, och det kan ligga en poäng i att en sådan närhet bör finnas mellan jaget och de varelser som denne beskriver och känner igen sig i. Möjligen kan Björkesons val av tilltal förklaras av just denna närhet som tilltalet till trots finns även i källtexten, särskilt med tanke på att *dig* (I, 1) och *din* (I, 5) innehåller samma antal stavelser som Bringfelts *er* (I, 1, 4) och att ingetdera av orden används som rimord. Samtidigt finns en uppenbar distans mellan diktjaget och Andromache med tanke på att de båda separeras av tid (och även rum), vilket ger stöd för Bringfelts distanserade *er*.

De båda översättarna väljer att överföra bilden av *ce Simois menteur* [denna lögnaktiga Simois] (I, 4) som beskrivs i strofens sista rad, och Bringfelt väljer dessutom att förklara *Simois* med en not som leder till kommentaren: "Tillflöde till Scamander vid Troja" (Baudelaire 1963:161). Anledningen till att en förklaring ges till just detta ord är emellertid oklar med tanke på att Bringfelt inte förklarar några av de andra plats- och personnamn som förekommer i dikten, men kanske kan noten genom att poängtera att det rör sig om just en vattenkälla bidra till att kontrasten mellan vatten och törst och torka lättare uppfattas av målspråkläsaren. Björkeson förklarar inte vad *Simois* är för något och lämnar således kopplingen till läsaren, men han väljer däremot att lägga till förklarande noter för det som rör *Andromache* och *Ovidius' mänska* (I, 27) med hänvisningar till *Aeneiden III* respektive *Metmorfoserna I*; Björkeson har själv översatt det förstnämnda verket och dessa förklarande noter skulle möjligen kunna förklaras av översättarens vilja att dela med sig av sina ingående kunskaper i ämnet.

I den ovan diskuterade strofen speglas en *flod* eller *ström* som är *petit* [liten] (I, 1), *pauvre* [fattig] och *triste* [dyster] (I, 2), och trots att den är sinande kan vattenkällan *féconder* [befrukta] diktjagets minne:

- 9a A fécondé soudain ma mémoire fertile (I, 5)
- 9b Har plötsligt befruktat minnet [...] (I, 5)
- 9c [...] har plötsligt befruktat mitt minne (I, 5)

De båda översättarna väljer här att översätta källtextens *fécondé* (9a; I, 5) med *befruktat* (9b, 9c; I, 5), och detta är en ordagrann och helt logisk lösning. Som nämnts ovan (se exempel 2) har de även gemensamt att de

väljer att utelämna det *fertile* [fertila/fruktbara] som följer *ma mémoire* [mitt minne], och detta utelämnande skulle kunna ifrågasättas med tanke på att adjektivet utgör en del av den nostalgi som präglar hela källtexten; gång på gång ser diktjaget något nytt som för tankarna till gamla minnen, exempelvis till Andromache och hennes lilla flod, negressen som förgäves söker sina kokospalmer (II, 41–43, se exempel 14 nedan) och svanen som söker vatten i en uttorkad rännil (I, 17–20, se exempel 11 nedan). Denna tendens att blicka bakåt i tiden reflekteras i att minnet är *fruktbart*, *fertilt*, och denna fertilitet som står i kontrast mot den torka och törst som präglar diktjagets minnen går delvis förlorad i de båda måltexterna där Baudelaires *fertile* inte återges. Detta utelämnande beror troligen inte på att någon av översättarna har förbisett ordet eller bedömt det som betydelselöst, utan snarare på att de båda har prioriterat andra element som helt enkelt inte lämnar något utrymme för källtextens *fertile*. Bringfelts orelaterade utfyllnad *när min trad* (I, 5) behövs för att *stad* (I, 7) ska kunna användas som rimord två rader senare och Björkeson inleder raden med *av din gråt* (I, 5) som i källtexten tillhör den föregående strofen (I, 4), och de båda översättarna har således på grund av formmässiga begränsningar inte möjlighet att arbeta in källtextens *fertile* i raden. Som sagt är det föga troligt att någon av dem bedömer ordet som betydelselöst, men de väljer båda ändå att prioritera inarbetandet av andra element i måltexternas rytm och rimmönster.

När vattnets livgivande verkan beskrivs längre fram i texten bevaras den emellertid i de båda översättningarna:

- 10a Les herbes, les gros blocs verdis par l'eau des flaques (I, 11)
- 10b Gräsmatta fläckvis där vatten så beställt (I, 11)
- 10c med kolonner, block som pölarna gjort gröna (I, 11)

Även här är det fråga om något som diktjaget endast ser för sitt inre (*je ne vois qu'en esprit [...] (3a; I, 9, se exempel 3 ovan)*). Björkeson (10c) ligger i sin översättning mycket nära källtextens *les gros blocs verdis par l'eau des flaques* [de stora blocken som färgats gröna av pölarnas vatten] (10a; I, 11) i betydelse även om *gros* [stora] utelämnas och det uttryckliga vattnet i *l'eau des flaques* endast är underförstått i *pölarna* (10c; I, 11). Dessa nedkortningar skulle kunna förklaras av det *med kolonner* (I, 11) som hos Björkeson inleder raden och som i källtexten hör hemma en rad längre upp (I, 10), men kolonnerna har som nämnts ovan (se exempel 3) i själva verket bara bytt plats med *alla växter* (I, 10) (i källtexten *les herbes* (I, 11)) och med tanke på att de tar växternas plats bör inte kolonnerna leda till att informationen i resten av raden komprimeras. Björkeson ger däremot prov på mångordighet i den

överflödiga bestämningen *alla* som läggs till framför de ovan nämnda växterna, vilket kan bidra till att förklara utelämnandet av att [*blocken*] är stora och att *pölarna* består av vatten; precis som i exempel 9 ovan leder Björkesons mångordighet i en rad till att en annan behöver kortas ner (se även Bringfelts mångordighet i exempel 1 och 15). Enligt Lefevere (1975:60) har omskrivningar en tendens att så småningom spåra ur och de kan till och med resultera i att två eller rentav tre rader (1975:57) används i måltexten för att återge en enda källtexttrad, men hos Björkeson får omskrivningarna aldrig några så långtgående konsekvenser. Björkesons översättning av en källtexttrad sträcker sig visserligen emellanåt över till nästkommande rad i måltexten, men det totala antalet rader och överensstämmandet mellan käll- och måltextens strofer (och i hög utsträckning även rader) gör ändå att översättningen i stort är mycket trogen källtexten. I just det här fallet kan tillägget av *alla* framför *vaxter* förklaras av att Björkeson använder *berg* (I, 10) som rimord till *färg* (I, 12). För att kunna avsluta raden med *berg* som hänger samman med *med kolonner* (I, 11) måste kolonnerna flyttas ner en rad, medan växterna flyttas upp en rad för att föregå rimordet. För att få ihop tillräckligt många betonade stavelser läggs sedan den extra bestämningen till, och Björkeson utvecklar alltså ett ord som redan finns i källtextraden för att kunna använda sig av det önskade rimordet och samtidigt hålla sig inom de självpåtagna formmässiga begränsningarna (Lefevere 1975:52).

Bringfelt väljer istället att besjåla vattnet genom att ge det förmågan att [*beställa*] gräs och grönska, eller rättare sagt *gräsmatta* (10b; I, 11) som fungerar som en kombinerad översättning av källtextens *verdis* och *les herbes*. Detta tycks vara en följd av att Bringfelt söker ett rimord för *barackfält* (I, 9), och formuleringen där källtextens kommunikativa värde ändras något (Lefevere 1975:50) gör att vattnets makt och betydelse framhävs; vattnet blir följaktligen mer framträdande hos Bringfelt än i källtexten. I källtexten fungerar vattnet (alltså *l'eau des flaques*) visserligen som agent, vilket signaleras genom prepositionen *par*, men besjålningen är inte lika uttalad i källtexten eller hos Björkeson där *pölarna* [*gör blocken*] *gröna* (I, 11) som hos Bringfelt.

När svanen längre fram i dikten rymt från sin bur och söker efter vatten tonas den torka som den omges av ner något i de båda måltexterna:

- 11a Un cygne qui s'était évadé de sa cage, / Et, de ses pieds palmés  
frottant le pavé sec, / sur le sol raboteux traînait son blanc plumage.  
/ Près d'un ruisseau sans eau la bête ouvrant le bec (I, 17–20)

- 11b En svan som mot marken fick skava sin hud, / Som ibland stenar  
hade rymt från buren / Och i gruset här slet och nötte på sin skrud. /  
Vid uttorkad rännil djuret öppnade näbben (I, 17–20)
- 11c såg jag där en svan som flytt från sin bur. / På gatstenen sökte den  
mödosamt gå / med simfötter, släpande sin vita skrud / mot  
marken; den ville med näbben nå / en uttorkad rännsten [...] (I, 17–  
21)

I källtextens *le pavé sec* [den torra gatstenen] (11a; I, 18) är gatstenen eller marken uttryckligen torr, men så är varken fallet för *marken* (11b; I, 17) som beskrivs hos Bringfelt eller för Björkesons *gatsten* (11c; I, 18). Även källtextens *le sol raboteux* [den skrovliga jorden] (I, 19) tyder på en viss torrhet som Bringfelt på ett lyckat sätt återger med *gruset* (I, 19), medan Björkeson nöjer sig med den mer neutrala benämningen *marken* (I, 20). Enligt Starobinski (2009: 66) har just torkan i denna morgonscen en central plats i dikten, mellan två bilder av bedrägligt vatten i *ce Simois menteur* [denna lögnaktige Simois] (I, 4; se exempel 8 ovan) och *l'eau des flaques* [pölarnas vatten] (I, 11; se exempel 10 ovan) och två andra bilder av ont vatten förvandlat till *la boue* [gyttja] (II, 42; se exempel 14 nedan) och *brouillard* [dimma] (II, 44; se exempel 14 nedan). I *Melankolin i backspegeln: Tre läsningar av Baudelaire* (översättning av Jan Stolpe) kopplar Starobinski (2009:64) samman allt det torra som beskrivs i denna del av källtexten med bilder av melankoli som enligt den traditionella humoralpatologin är just torr. Denna lära med ursprung i den hippokratiska medicinen levde till viss del kvar inom europeisk läkekonst till början av 1800-talet och gick ut på att det hos den friska människan måste råda balans mellan de fyra kroppsvätskorna blod, slem, gul galla och svart galla (NE 2008), som var för sig representerar två av egenskaperna våthet, torrhet, värme och kyla. Utöver torrhet representeras melankolin som är kopplad till svart galla även av kyla, och kylan representeras i sin tur i ”Le Cygne” av *de cieux froids* [kalla himlar] (I, 14–15; se exempel 4 ovan) som redan nämnts. Genom att utelämna såväl torkan i det utdrag som diskuteras här som kylan från exempel 4 gör Björkeson att hans måltextläsare går miste om de båda väsentliga melankoliska egenskaper som Baudelaires intuition enligt Starobinski har försett dikten med (ibid.). Bringfelt som återger den kalla himlen i exempel 4 och i viss mån tar vara på torkan i det ovan nämnda *gruset* fångar dessa melankoliska egenskaper på ett något bättre sätt.

Vad gäller källtextens *ruisseau sans eau* [rännsten utan vatten] (I, 20), även den en bild av torka, väljer såväl Bringfelt som Björkeson att översätta *sans eau* med *uttorkad*, och de båda måltexterna förmedlar



alltså en brist på vätska även om ordet *vatten* inte används. Bringfelt låter *uttorkad* följas av *rännil*, vilket i sin tur skulle kunna tänkas förminska vattenkällan ännu mer än *bäck*, *ström* eller *rännsten* som är de tre översättningsförslag som Norstedts (2001) ger för franskans *ruisseau*. Bringfelts *rännil* tycks ligga närmare ”liten bäck” eller ”bäckfåra” och definieras i SAOL (2006) som ”litet vattenflöde”, vilket visserligen tycks stämma överens med Larousses ([www]) definition av *ruisseau*: ”petit cours d’eau peu profond” [litet grunt vattendrag]. Fåran måste för övrigt, enligt Larousse, inte innehålla vatten med tanke på att betydelsen även kan referera till ”lit de ce cours d’eau”, vilket i sin tur kan förtydligas med *un ruisseau à sec*. Björkeson använder sig av *rännsten* (I, 21), ett av de förslag som ges i Norstedts, vilket tycks ha en starkare storstadsprägel än Bringfelts *rännil* och samtidigt förmedlar en koppling till den hygien och renlighet som Haussmann använde för att motivera sin renovering av staden (se avsnitt 1.3 ovan). SAOB ([www]) anger exempelvis att *rännsten* innebär ”öppen avloppsledning [för orenlighet]”, ”[i synnerhet] till tjänst för renhållningen på [gator och torg]” och ”[vanligen] om sådan avloppsledning utmed kanten av en trottoar”. Dessutom noterar man i ordboken att rännstenar anses ”karakteristiska för stadsbebyggelse” och ofta används ”med tanke på liv som lever vid en stads gator ([särskilt] av den fattigare stadsbefolkningen)” (ibid.). Björkesons ordval förmedlar således även en koppling till den fattiga storstadsbefolkning som Baudelaires diktjag beskriver på ett sympatiserande sätt (se exempelvis ”La mendiant rousse”) och som även kan antydast genom källtextens *ruisseau*.

De båda översättarna väljer på olika sätt att avvika från källtextens ordföljd, raduppdelning och innehåll, och flera av avvikelserna kan förklaras av sökandet efter rimord. För att kunna rimma *hud* (I, 17) med *skrud* (I, 19) flyttar Bringfelt exempelvis ner svanens flykt från buren en rad, medan Björkeson väljer att låta svanen [*söka*] *mödosamt gå med simfötter* (I, 18–19) snarare än att [*frotter*] *le pavé sec de ses pieds palmés* [gnida sina simfötter mot den torra gatstenen] (I, 18) för att kunna använda *gå* och *nå* (I, 20) som rimord. Hos Bringfelt nämns svanens simfötter inte alls. Istället är det dess *hud* som får [*skava*] *mot marken* (I, 17), och precis som den nyss nämnda radförskjutningen är denna betydelseändring ett resultat av att svanens *hud* används som rimord. Genom utelämnandet av simfötterna tappar Bringfelts måltext här en del av kontrasten mellan svanens natur och den uttorkade staden, där det förstnämnda som tydligast representeras av svanens *beau lac natal* [vackra födelsesjö] (I, 22; se exempel 12 nedan), men även av dess vattenanpassade kropp med *simfötter*. Den hopplösa torka som präglar

denna del av dikten märks bland annat i svanens törst och fruktlösa försök att dricka (I, 20) samt i de ovan diskuterade *pavé sec* (I, 18), *sol raboteux* (I, 19) och *ruisseau sans eau* (I, 20), varav torkan i det första inte återges i någon av måltexterna, i det andra endast hos Bringfelt och i det tredje hos båda. Björkeson som inkluderar svanens *simfötter* (I, 19) får inte in all källtextens information på en rad och låter de två sista orden inleda raden därpå, vilket i sin tur leder till att även den radens två sista ord flyttas ner (*mot marken* (I, 20)) och slutligen till att den sista källtexttradens innehåll i måltexten sträcker sig över till strofen därpå. Björkesons ovan diskuterade [uttorkade] *rännsten* (I, 21) inleder således diktens sjätte strof istället för att avsluta den femte, vilket leder till ytterligare konsekvenser i raden i fråga (se exempel 12 nedan).

Rännstenen och det torra och dammiga ställs i strofen därpå i kontrast mot svanens ovan nämnda inre vattenkälla:

- 12a Baignant nerveusement ses ailes dans la poudre, / Et disait, le cœur plein de son beau lac natal : / « Eau, quand donc pleuvras-tu ? quand tonneras-tu, foudre ? » / Je vois ce malheureux, mythe étrange et fatal (I, 21–24)
- 12b Sänkte nervöst sina vingar i damm, / Och sade, fylld av sin sköna födelsesjö: / ”Är ej regnet här snart? när går åskan fram?” / Underliga, skumma myt, jag ser svan utan sjö (I, 21–24)
- 12c [...] och badade i dammet / sin vinge. Med hemsjöns fågling för sin syn / kved den: ”När kommer ni, åska och regn?” / Ibland kan jag se den arma mot skyn (I, 21–24)

Denna strof utgör ännu ett exempel på de kontraster som även beskrivs i exempel 5 ovan; här är det alltså *un ruisseau sans eau* (11a; I, 20) och *la poudre* [dammet] (12a; I, 21) som kontrasteras mot svanens *beau lac natal* (12a; I, 22). Det *baignant* [badandes] (I, 21) som inleder källtextstrofen återges inte uttryckligen hos Bringfelt, men det faktum att svanen [*sänker*] *sina vingar i damm* (12b; I, 21) tycks ändå föra tankarna till hur man kan ”sänka ner” något i vatten. Möjligen kan Bringfelts ordval förklaras av att *badade* skulle förbruka fler stavelser än *sänkte*. Björkeson använder sig av den mer ordagranna formuleringen *badade i dammet sin vinge* (12c; I, 21–22) som på ett lyckat sätt återger kontrasten mellan det torra dammet och den livgivande vätska som lyser med sin frånvaro. Som en följd av att den föregående strofens *ruisseau sans eau* (11a; I, 20) inleder denna strof förskjuts *sin vinge* (I, 22) till raden därpå. Förskjutningen leder även till att raden i Björkesons måltext, förskjutningen av *sin vinge* till trots, måste komprimeras, och en följd av detta blir att det sympativäckande *nerveusement* [nervöst] (I, 21) utelämnas i Björkesons måltext. Att *kved* (I, 23), som för övrigt även

det förskjuts en rad, används som översättning av *disait* [sade] (I, 22) fungerar emellertid som ett sympatiskt substitut och väcker en medkänsla som liknar den i källtexten och den i Bringfelts måltext där svanen *nervöst* (I, 21) sänker sina vingar i damm, men [säger] (I, 22) snarare än kvider fram sin klagosång.

När svanen i källtexten tilltalar regnet och åskan genom att ställa frågorna *eau, quand donc pleuvras-tu ? quand tonneras-tu, foudre ?* [vatten, när ska du regna? när ska du dundra, åska?] (I, 23) besjålas de båda, och Björkeson väljer att bevara detta element genom formuleringen *när kommer ni, åska och regn?* (I, 23). Här försvinner visserligen det duande som finns i källtexten, vilket möjligen är ett uttryck för den medfödda närhet som svanen känner gentemot vattnet, och istället för att undra när ”åskan” kommer att ”dundra” och ”vattnet” kommer att ”regna” (som det formuleras i källtexten) undrar svanen helt enkelt när de båda *kommer*. Bringfelt, som ju besjålat vattnet tidigare i sin måltext (se exempel 10b ovan), väljer här att avstå för att istället använda sig av formuleringen *är ej regnet här snart? när går åskan fram?* (I, 23). Precis som i källtexten och hos Björkeson är det svanen som för ordet och här separeras *åskan* och *regnet* från varandra genom att som i källtexten kompletteras med olika verb och förses med ett varsitt frågetecken, samtidigt som duandet försvinner även i denna måltext. Björkesons något komprimerade version skulle kunna förklaras av att kvidandet som nämnts ovan flyttas ner en rad och måste samsas med uttalandet som i källtexten och hos Bringfelt tillägnas en hel rad.

Här är även värt att uppmärksamma att de båda översättarna väljer att låta *eau* [vatten] (I, 23) översättas med *regn/regnet* (I, 23). Detta är på intet sätt fel, men det *eau* (I, 11, 20 och 23) som upprepas i källtexten vid tre tillfällen, och i Newmarks (2001:165) termer skulle kunna beskrivas som ett nyckelord, tycks blekna i de båda måltexterna; Bringfelt använder sig bara av *vatten* (I, 20) vid ett av tillfällena (där vattnets makt och betydelse visserligen framhävs), medan Björkeson inte använder sig av ordet en enda gång. Baudelaire hade inte behövt använda sig av just detta ord gång på gång och skulle i det exempel som diskuteras här även kunna ha använt sig av franskans substantiv *pluie* [regn] och tidigare av *ruisseau à sec* snarare än *ruisseau sans eau* (se exempel 11 ovan), men det faktum att det saknade vattnet dyker upp i källtexten vid upprepade tillfällen framhäver ordet *eau* på ett sätt som inte reflekteras i någon av måltexterna. Inte heller den närhet som i källtexten kan antydans mellan svanen och det efterlängtrade vattnet reflekteras i måltexterna. Vattnet tycks alltså inte lika framträdande i

måltexterna som i källtexten och kontrasten mellan ordet och den torka som beskrivs i dikten vattnas således ur en aning.

När den himmel som svanen riktar sina frågor mot sedan beskrivs gör sig kontrasten mellan vatten och torka sig påmind än en gång:

- 13a Vers le ciel ironique et cruellement bleu (I, 26)
- 13b Emot himlens grymma och ironiska blå (I, 26)
- 13c – mot skyn, brutalt och ironiskt blå – (I, 26)

Himlen är här *ironique et cruellement bleu* [ironisk och brutalt blå] (13a; I, 26), eller som Björkeson beskriver det *brutalt och ironiskt blå* (13c; I, 26), och detta skulle både kunna tolkas som att det brutala och ironiska ligger i att himlen är molnfri (utan någon källa till regn i sikte) och som att den har samma färg som de vattenkällor där det saknade vattnet finns. Även Bringfelts formulering, *himlens grymma och ironiska blå* (13b; I, 26), förmedlar detta på ett lyckat sätt. Även om de båda översättarna förvränger källtextens ordföljd genom att i måltexterna byta plats på *ironique* [ironisk] och *cruellement* [brutalt], samtidigt som Björkeson med sina tankestreck avviker från källtextens ortografi, tycks samma gäckande himmel målas upp över såväl källtextens som måltexternas uppgivna svar.

I diktens andra del gör den efterlängtrade vätskan entré, men då i negativ form:

- 14a Je pense à la négresse, amaigrie et phtisque, / Piétinant dans la boue, et cherchant l'œil hagard, / Les cocotiers absents de la superbe Afrique / Derrière la muraille immense du brouillard (II, 41–44)
- 14b Jag tänker på negressen, lungsiktig och tård, / Blicken hemsk, när hon söker, nersmutsad och sur, / Sitt Afrikas glans och palmlundens träd / Bakom den oändliga dimmans mur (II, 41–44)
- 14c Jag tänker på negressen som lungsjuk och mager / med stirrande ögon travar i dyn / och söker sina avlägsna kokospalmer / bakom dimmornas ändlösa murar i skyn (II, 41–44)

Här finns en hopplöshet där vattnet existerar i form av *boue* [gyttja] (14a; II, 42) och *brouillard* [dimma] (II, 44) som utgör ett slags hinder för den kvinna som beskrivs. Såsom det bedrägliga vattnet i den första strofens *Simoïs menteur* (8a; I, 4; se exempel 8 ovan) utgör gyttjan och dimman bilder av ”ont vatten” (Starobinski 2009:66), men Bringfelt väljer att utelämna källtextens *boue* vilket medför att bilden av kvinnan som står och trampar på stället utan att kunna ta sig framåt försvinner i måltexterna. Hon beskrivs visserligen som *nersmutsad* (14b; II, 42),

vilket kan tyckas ha en koppling till gyttjan, men meningslösheten blir hos Bringfelt till surhet när hon med [*blicken hemsk*] söker, *nersmutsad och sur* (II, 42). Denna surhet skulle kunna innebära att kvinnan är vresig till humöret, men kan även syfta till att hon inte bara har blivit nersmutsad utan även blöt av gyttjan; det senare passar bättre in i diktens sammanhang men ordvalet tycks ändå inte ha stöd i något av källtextens ord och Bringfelt tar förmodligen till det som en orelaterad utfyllnad för att finna ett rimord till den *mur* (II, 44) som avslutar strofen. Den andra tolkningen av *sur*, att kvinnan skulle vara vresig eller tjurig, skulle däremot inte passa in i måltexten med tanke på att en sådan innebörd skulle förminska diktjagets medkänsla gentemot de människor han ser, denna starka känsla för andras lidande som enligt Sjöblad (2008:197) finns i hela *Les Fleurs du mal* men som i synnerhet är närvarande i "Tableaux parisiens".

Björkeson väljer att på ett tydligare sätt än Bringfelt låta källtextens gyttja återges i måltexten genom formuleringen *med stirrande ögon travar i dyn* (14c; II, 42) och här överförs såväl det onda vattnet som hopplösheten. Här är himlen inte *ironique et cruellement bleu* (13a; I, 26) utan höljd i dimma, och vad gäller denna andra negativa bild av vatten väljer såväl Bringfelt som Björkeson att överföra källtextens *la muraille immense du brouillard* [dimmans väldiga mur] (II, 44) till måltexten, hos Bringfelt som *den oändliga dimmans mur* (II, 44) och hos Björkeson som *dimmornas ändlösa murar* (II, 44). Den mest iögonfallande skillnaden mellan de båda översättningarna ligger som nämnts ovan (se exempel 7) i att Björkeson väljer att använda sig av [*dimmor*] och *murar* i plural snarare än singular som används för dem båda i källtexten, vilket skulle kunna vara en följd av att antalet betonade stavelser före rimordet *skyn* (II, 44) inte skulle räcka till om formuleringen *dimmans ändlösa mur* användes istället (Lefevere 1975:52). Björkeson förvränger visserligen källtextordens mening något, men skillnaden i numerus tycks inte påverka diktens tolkningsmöjligheter i någon nämnvärd utsträckning och detta kan snarare ses som en morfologisk förvrängning. Som nämnts ovan utgör det faktum att murarna hos Björkeson uttryckligen befinner sig *i skyn* ett större problem med tanke på att formuleringen ger en känsla av att dimman finns högt ovanför kvinnan och således inte blockerar hennes väg och hindrar henne från att röra sig framåt på samma sätt som man kan tolka det som i källtexten, och i viss mån även i Bringfelts måltext.

Även i strofen därpå förmedlas bilder av ont vatten, följda av en bild av torka:

- 15a [...] à ceux qui s'abreuvent de pleurs / Et tettent la Douleur comme  
une bonne louve ! / Aux maigres orphelins séchant comme des  
fleurs ! (II, 46–48)
- 15b På dem som fulla av sina tårar kom / Att dia Sorgens goda  
varginna! / På magra barnhusbarn, tvinande likt blom! (II, 46–48)
- 15c [...] På dem vars tårar ej sinar, / diande Smärtan som en varginna! /  
På hemlösa barn som likt blommor förtvinar! (II, 46–48)

Diktjaget tänker här på *ceux qui s'abreuvent de pleurs et tettent la Douleur comme une bonne louve* [dem som dricker tårar och diar Sorgen som en god varginna] (15a; 46–47), eller som hos Bringfelt *på dem som fulla av sina tårar kom att dia Sorgens goda varginna* (15b; 46–47). Björkesons diktjag tänker *på dem vars tårar ej sinar, diande Smärtan som en varginna* (15c; 46–47) och de båda översättarna väljer alltså att överföra diandet från källtexten, och precis som i källtexten har sorgen i Andromaches *douleurs de veuve* [änkesorg] (I, 3) från diktens första strof nu blivit som ”ett bröst att dia” (Starobinski 2009:66). Såväl Bringfelt som Björkeson väljer att låta källtextens *Douleur* behålla sin stora begynnelsebokstav, men medan Bringfelt väljer att återknyta till den *änkesorg* (I, 3) som de båda beskriver i diktens inledande strof väljer Björkeson istället att här översätta *la Douleur* med *Smärtan*. Den röda tråden blir alltså i detta avseende inte lika tydlig som i källtexten och hos Bringfelt.

Även tårarna fungerar som en bild av bedrägligt vatten, men i detta fall väljer de båda översättarna att avvika något från källtextens bild genom att översätta *s'abreuvent de pleurs* [dricker tårar] (II, 46) med *fulla av sina tårar* (15b; II, 46) respektive *vars tårar aldrig sinar* (15c; II, 46). Det finns uppenbarligen en skillnad mellan att gråta i mängder som de båda måltexterna antyder och att faktiskt *dricka* tårarna, där det senare alternativet tycks medföra en tragisk tvetydighet (liknande den tvetydighet som finns i att människorna *diar Sorgen/Smärtan*) som går förlorad i de båda måltexterna. Det ligger något ytterst sorgligt i att de som diktjaget med empati tänker på försöker att släcka sin törst med tårar, och det faktum att *s'abreuer* enligt Norstedts (2001) främst används om djur (detta stöds även av Larousses ([www]) definition: ”Boire, en parlant d'un animal”) tycks förstärka den känsla av ömklighet som vilar över raderna.

Bilden av torka finns hos de *maigres orphelins* [magra föräldralösa barn] (II, 48) som i utdragets sista rad [*sèchent*] *comme des fleurs* [torkar som blommor]. Hos Bringfelt [*tvinar*] (II, 48) de barn som hos Björkeson *förtvinar* (II, 48) och de båda översättningarna tyder på att barnen, precis som källtextens *sécher* antyder, får för lite vätska och

tvinar bort likt blommor. Varken Björkesons *hemlösa barn* (II, 48) eller Bringfelts *barnhusbarn* (II, 48) stämmer riktigt överens med källtextens *orphelins*, vilkas boendesituation läsaren ju egentligen inte vet något om, men de båda lösningarna har gemensamt att de kräver färre stavelser än det mer ordagranna *föräldralösa barn*. Hos Bringfelt beskrivs barnen precis som i källtexten som *magra*, medan Björkeson utelämnar denna bestämning till förmån för den mångordiga bisatsen *som likt blommor förtvinar*, vilken tar upp en stor del av raden och leder till att någon översättning av *maigres* inte tillåts av måltextradens begränsade antal stavelser. Dessa stadens barn, Paris ungar (Hugo 1998:793), beskrivs för övrigt av Hugo som ”rännstenens keruber” (1998:794, min översättning) och tillsammans med flanören är dessa ungar unika för Paris (1998:797). Här antyds en koppling mellan de tvinnande barnen och den flanör vars blick präglar ”Le Cygne” (och även ”Tableaux parisiens” i stort). Även här tycks diktjaget känna empati med de olycksaliga varelser (tidigare svanen (se exempel 11 och 12 ovan) och negressen (se exempel 14 ovan), i diktens slut sjömännen (se exempel 16 nedan)) som befolkar den stad som för flanören enligt Benjamin utgör skådeplats snarare än hemtrakt, även om man som Baudelaire är född i den (1992:282).

I diktens avslutande strof målas en sista bild av vatten som något ont och förrädiskt upp:

- 16a Je pense aux matelots oubliés dans une île (II, 51)
- 16b Jag tänker på glömda sjömän på en ö (II, 51)
- 16c Jag tänker på sjömän som kvarglömts på en ö (II, 51)

Här beskrivs slutligen ”en fientlig ocean som dömer sjömännen till isolering på en fängelseö” (Starobinski 2009:66), och denna negativa bild överförs till de båda måltexterna där sjömännen antingen är *glömda* (16b; II, 51) eller har *kvarglömts* (16c; II, 51) på en ö. De är omgivna av bedrägligt vatten som inte bör drickas, möjligen lika salt som de ovan diskuterade tårarna (se exempel 15), och i dessa sjömän tycks även diktjagets känsla av isolering och främlingskap speglas. I likhet med negressen (se exempel 14 ovan), som även hon är omgiven av ont eller bedrägligt vatten, längtar sjömännen till sina hem, och i likhet med diktjaget och svanen lever såväl negressen som sjömännen i exil på en plats som får dem att med värme tänka tillbaka på sina gamla liv – negressen tänker på sitt Afrikas glans och dess kokospalmer (II, 43), svanen på sin födelsesjö (I, 22), sjömännen på sina hem och familjer, och diktjaget på det Paris som en gång funnits, men som på grund av

den omfattande ombyggnationen har förvandlats till en stad som inte längre känns som hemma.



### 3. Sammanfattning och diskussion

Svårigheterna med att göra såväl källtextens form som dess innehåll rättvisa är många, inte minst vid översättning av poesi i bunden form, och i de båda svenska översättningar av Baudelaires dikt "Le Cygne" som diskuteras i denna studie finns flera exempel på resultaten av de båda översättarnas försök att finna lösningar på de olika problem som dyker upp under översättningsprocessen. Analysen ovan tyder på att såväl Bringfelt som Björkeson gör vissa eftergifter för att i det stora hela kunna vara såväl form som innehåll trogna. Deras översättningar är rimmade, vilket innebär att de förhåller sig till ett rimmönster som mer eller mindre liknar källtextens, samtidigt som de väljer att förhålla sig till andra formmässiga begränsningar som visserligen inte liknar källtextens men ändå kan vara nog så besvärliga att respektera. De båda översättarna väljer alltså att göra avkall på källtextens metrik för att istället rätta sig efter egna formmässiga begränsningar, och de egna begränsningarna leder i sin tur till att de båda emellanåt gör avkall på källtextens innehåll för att kunna hålla sig inom sina självpåtagna ramar.

Den kontrast som i källtexten finns mellan vatten och torka/törst vattnas exempelvis emellanåt ur i måltexterna, bland annat genom utelämnanden av ord som *sec* (exempel 11) och det möjliga nyckelordet *eau* (exempel 10, 11 och 12) som förekommer i källtexten tre gånger medan *vatten* bara används hos Bringfelt en enda gång och inte alls förekommer hos Björkeson. I kombination med Björkesons utelämnande av *kall* (exempel 4) medför måltexternas relativa brist på torka att den möjliga kopplingen mellan svanen och den torra och kalla melankolin går förlorad hos Björkeson och slätas ut hos Bringfelt. Ofta kan översättarnas utelämnanden förklaras av deras försök att inte överstiga det antal tillåtna betonade stavelser som de väljer att begränsa sig till och att samtidigt hitta passande rimord, men det kan även handla om att franska ord med hög semantisk abstraktionsnivå som *sombre* (exempel 4) ofta är problematiska att återge med svenska ord som tenderar att vara mer semantiskt komplexa. Det kan även vara fråga om att mångordighet på ett ställe i måltexten leder till att en annan del

behöver komprimeras; så är bland annat fallet när Björkeson lägger till *alla* (exempel 10) för att i nästa rad utelämnar källtextens *grands*. Även Bringfelt utelämnar i vissa fall ett ord som finns i källtexten för att ett annat ska kunna användas som rimord, och i vissa av dessa fall används ett rimord som inte finns representerat i källtexten på bekostnad av det utelämnade källtextordet; så är bland annat fallet för den *trad* (exempel 2) som läggs till för att *stad* ska kunna användas som rimord två rader senare, samtidigt som källtextens *fertile* trängs undan och uteblir.

Björkesons tillägg av *alla* kan i Lefeveres termer beskrivas som en överflödig bestämning, medan Bringfelts *trad* utgör ett exempel på en orelaterad utfyllnad. Överlag smälter dessa typer av tillägg in ganska väl i måltexten; Björkesons tillägg av *marmor* (exempel 5) passar till exempel väl in i den bild som beskrivs och så även Bringfelts tillägg av rimordet *hud* (exempel 11), även om det sistnämnda tillägget medför att svanens *pieds palmés* utelämnas. Vissa tillägg bidrar till att framhäva information som finns även i källtexten; så är bland annat fallet för Bringfelts *redan* (exempel 1) och Björkesons *idag* (exempel 2) som understryker hur snabbt Paris förändras och den kontrast som finns mellan den nya och den gamla versionen av staden; åter andra som Bringfelts tillägg av *ställningar* (exempel 3) tjänar ett auditivt syfte. Samtliga ovan nämnda tillägg fungerar väl i måltexterna men det förekommer även att källtextens kommunikativa värde förvrängs något för att ett visst rimord ska kunna användas i måltexten; Bringfelts användande av *beställt* (exempel 10) utgör ett exempel på detta. Detta tillägg framhäver vattnets makt i Bringfelts måltext men kan ändå ses som relativt harmlöst, medan det är mer problematiskt när tillägg kan påverka tolkningen av dikten; så är bland annat fallet för Björkesons tillägg av rimordet *skyn* (exempel 7 och 14). I samma rad förvränger Björkeson även ord morfologiskt för att det önskade antalet betonade stavelser ska kunna uppbådas och källtextens *muraille immense du brouillard* blir således *dimmornas ändlösa murar* i plural (exempel 7 och 14).

Översättarnas försök att hitta passande rimord och samtidigt respektera sina självpåtagna formmässiga begränsningar leder alltså vid flera tillfällen till att de lägger till eller utelämnar information runt rimordet, samt till att de förvränger källtextens kommunikativa värde eller förvränger ord morfologiskt för att hålla sig inom sina självpåtagna begränsningar vad gäller rimmönster och rytm. De båda översättarna förvränger med jämna mellanrum även källtextens ordföljd för rimmens och rytmens skull och när Björkeson använder *drag* som rimord till det ovan nämnda *idag* (exempel 2) medför detta att

informationen i källtextens *plus vite* får ta plats en rad längre upp medan informationen i *la forme* flyttas ner en rad. På liknande sätt flyttar Björkeson ner sina *kolonner* (exempel 3) en rad för att istället kunna flytta upp *alla växter* och använda *berg* som rimord till *färg*. I vissa fall resulterar Björkesons omskrivningar och ändrade ordföljd i att förskjutningarna blir stroföverskridande och så är fallet när *av din gråt* (exempel 8) flyttas från strof ett till två, *så jag där* (exempel 4) flyttas från strof fyra till fem och *en uttorkad rännsten* (exempel 11) flyttas från strof fem till sex. Vissa översättningsval tycks emellertid inte kunna förklaras av begränsningar vad gäller rim och rytm, vilket bland annat är fallet i fråga om Bringfelts och Björkesons skilda översättningar av källtextens *vous* (exempel 8).

Sammanfattningsvis påverkas de båda måltexterna i viss mån av översättarnas val av form, och i värsta fall kan väsentlig information (som kontrasten mellan vatten och torka/törst) helt eller delvis gå förlorad, medan information som kan påverka tolkningen av dikten (som Björkesons *i skyn*) i andra fall läggs till. De båda översättarna blir alltså emellanåt tvungna att göra avkall på delar av innehållet för formens skull, men överlag är måltexterna mycket trogna källtexten; det totala antalet rader och strofer är detsamma och överensstämmelsen mellan källtextens och måltexternas strofer, och i hög utsträckning även rader, är god, samtidigt som merparten av informationen i källtexten (däribland den snabbt framskridande ombyggnationen av Paris och kontrasten mellan nu- och dåtid) även reflekteras i måltexterna. De båda måltexterna ger alltså en representativ om än inte heltäckande bild av det som uttrycks i källtexten och de båda översättarna åstadkommer nya dikter som båda är estetiskt tilltalande och läsvärda i sin egen rätt.

## Material- och litteraturförteckning

### Primärmaterial

- Baudelaire, Charles. 1963. *Det ondas blommor*. Översättning av Nils Bringfelt. Göteborg: Rundqvists Bokförlag.
- Baudelaire, Charles. 1986. *Det ondas blommor*. Översättning av Ingvar Björkeson. Stockholm: Norstedts Förlag.
- Baudelaire, Charles. 2006 [1857]. *Les Fleurs du mal*. Paris: Flammarion.

### Sekundärlitteratur

- Aggeler, William. 1954. "The Swan". Tillgänglig via <<http://fleursdumal.org/>>. Hämtad 2014-03-20.
- Banville, Théodore de. 2007 [1867]. "Éloge funèbre prononcé le lundi 2 septembre 1867". I: Guyaux, André (red.), *Baudelaire: un demi-siècle de lectures des Fleurs du mal (1855–1905)*. Paris: Presses de l'université Paris-Sorbonne, s. 421–424.
- Benjamin, Walter. 1992 [1982] [första svenskspråkiga upplagan 1990]. *Paris 1800-talets huvudstad*. Översättning av Ulf Peter Hallberg. 2 uppl. Stockholm/Stehag: Symposium.
- Campbell, Roy. 1952. "The Swan". Tillgänglig via <<http://fleursdumal.org/>>. Hämtad 2014-03-20.
- Conley, Tom. 1996. "'Le Cinéaste de la vie moderne': Paris as Map in Film, 1923–34". I: Sheringham, Michael (red.), *Parisian fields*. London: Reaktion Books Ltd., s. 71–84.
- Guyaux, André (red.). 2007. *Baudelaire: un demi-siècle de lectures des Fleurs du mal (1855–1905)*. Paris: Presses de l'université Paris-Sorbonne.
- Heldner, Christina. 2008. *Översättningskritik och estetisk form: jämförande studier av språk och stil i Dantes Divina Commedia och sju svenska översättningar*. Nora: Nya Doxa.

- Hertzberg, Fredrik. 2008. "Charles både lär och roar". *Svenska Dagbladet Kultur*. <[http://www.svd.se/kultur/litteratur/charles-badelar-och-roar\\_777289.svd](http://www.svd.se/kultur/litteratur/charles-badelar-och-roar_777289.svd)>. Hämtad 2014-02-10.
- "Histoire du Louvre". <<http://www.louvre.fr/histoire-du-louvre>>. Hämtad 2014-02-24.
- Holmqvist, Bengt. 1986. "Ännu är rysningen ny". *Dagens Nyheter* 24 september 1986.
- Hugo, Victor. 1998 [1862]. *Les Misérables*. Volym 2. Paris: Le Livre de Poche, Classiques.
- Hugo, Victor. 2007 [1859]. "Lettre à Baudelaire, jeudi 6 octobre 1859". I: Guyaux, André (red.), *Baudelaire: un demi-siècle de lectures des Fleurs du mal (1855–1905)*. Paris: Presses de l'université Paris-Sorbonne, s. 297–298.
- Itter, Jante. 1963. "Baudelaire si och så". *Borås tidning* 29 oktober 1963.
- Janzon, Åke. 1963. "Baudelaire på svenska". *Svenska Dagbladet* 19 december 1963.
- "Jugement rendu le 20 août 1857". 2007 [1857]. I: Guyaux, André (red.), *Baudelaire: un demi-siècle de lectures des Fleurs du mal (1855–1905)*. Paris: Presses de l'université Paris-Sorbonne, s. 247–248. [Ursprungligen publicerad i *La Gazette des tribunaux*, 21 augusti 1857]
- Jordan, David P. 1995. *Transforming Paris: The Life and Labors of Baron Haussmann*. The Free Press: New York.
- Kjellberg, Lennart. 1991. "Att tolka *Pał Tâdeusz*". I *Slovo: Journal of Slavic Languages and Literatures*, s. 5–12. Tillgänglig via <<http://swepub.kb.se/bib/swepub:oai:DiVA.org:uu-163936?tab2=abs&language=en>>. Hämtad 2014-03-05.
- Larousse – Dictionnaire de français*. Tillgänglig via <<http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais>>. Hämtad 2014-02-24 (ruisseau) och 2014-03-14 (s'abreuver).
- Lefevre, André. 1975. *Translating Poetry: Seven Strategies and a Blueprint*. Assen/Amsterdam: Van Gorcum.
- Levertov, Denise. 1992 [1965]. "Some Notes on Organic Form". *New & Selected Essays*. 3 uppl. New York: New Directions Publishing, s. 67–73.
- NE = *Nationalencyklopedin i tre band*. 2008. Band 1–3. Malmö: Nationalencyklopedin AB.
- Newmark, Peter. 2001 [1988]. *A Textbook of Translation*. 6 uppl. London: Pearson Education Limited. [Första upplagan publicerad hos Prentice Hall Europe]

- Norstedts franska ordbok. *Édition étudiant*. 2001. Stockholm: Norstedts Akademiska Förlag.
- Quicherat, Louis Marie. 1850 [1838]. *Traité de versification française*. 2 uppl. Paris: Hachette. Elektronisk resurs: tillgänglig via <[www.ub.gu.se](http://www.ub.gu.se)>. Hämtad 2014-05-20.
- Reis, Mikael van. 1986. "En Anti-Dantes sköna inferno". *Göteborgs-Posten* 22 september 1986.
- Sandström, Daniel. 1998. "'Andromache, jag tänker på dig!' – om autenticitet och minne i *Les Fleurs du mal*". I: Sjöblad, Christina & Leopold, Lennart (red.), *Baudelaire – det moderna livets betraktare: studier i ett författarskap*. Absalon, Skrifter utgivna vid Litteraturvetenskapliga institutionen i Lund: Lund, s. 107–128.
- SAOB = *Svenska Akademiens ordbok*. Tillgänglig via <<http://g3.spraakdata.gu.se/saob/>>. Hämtad 2014-02-24.
- SAOL = *Svenska Akademiens ordlista*. 2006. 13 uppl. Stockholm: Norstedts.
- Sartre, Jean-Paul. 1947. *Baudelaire*. Gallimard: Paris.
- Sazonov, Nicolas. 2007 [1856]. "[« Un vrai poète et un poète parisien »]". I: Guyaux, André (red.), *Baudelaire: un demi-siècle de lectures des Fleurs du mal (1855–1905)*. Paris: Presses de l'université Paris-Sorbonne, s. 149–152.
- Shanks, Lewis Piaget. 1931. "The Swan". Tillgänglig via <<http://fleursdumal.org/>>. Hämtad 2014-03-20.
- Sjöblad, Christina. 2008. "Baudelairens landskap". I: Sjöblad, Christina (red.), *Utan poesi – aldrig! Baudelaire i nuet*. Stockholm: Carlsson Bokförlag, s. 194–226.
- Starobinski, Jean. 2009 [1997]. *Melankolin i backspegeln: Tre läsningar av Baudelaire*. Översättning av Jan Stolpe. Stockholm: Ersatz.
- Tegelberg, Elisabeth. 2000. *Från svenska till franska: kontrastiv lexikologi i praktiken*. Lund: Studentlitteratur.
- Tenngart, Paul. 2012. "Distributing Evil Flowers: Charles Baudelaire in Swedish Translation". I: *Journal of Literature and Art Studies*. Volym 2. David Publishing Company, s. 340–350.
- Tråven, Marianne. 1999. *Don Giovanni – Don Juan: om översättning av musikaliskt bunden text: en studie av Mozarts Da Ponte-opera Don Giovanni i sex svenska översättningar*. Stockholm: Stockholms universitet.